MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03419 6162

182

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/undemisicledem00tier

78

UN DEMI-SIÈCLE
DE
MUSIQUE FRANÇAISE

ENTRE LES DEUX GUERRES

1870-1917

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par Michel Brenet, 4e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy, 7e édition.
J.-S Bach, par André Pirro, 4e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 9e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy, 2e édition.
Moussorgsky, par M.-D. Calvocoressi, 2e édition.
Haydn, par Michel Brenet, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par Pierre Aubry, 2e édition, revue et corrigée.
Wagner, par Henri Lichtenberger, 4e édition.
Gluck, par Julien Tiersot, 3e édition.
Gounod, par Camille Bellaigue, 2e édition.
Liszt, par Jean Chantavoine, 3e édition.
Haendel, par Romain Rolland, 3e édition.
Lully, par Lionel de la Laurencie.
L'Art grégorien, par Amédée Gastoué. 2e édition.
J.-J. Rousseau, par Julien Tiersot.
Meyerbeer, par Lionel Dauriac.
Schutz, par André Pirro.
Mozart, par Henri de Curzon.
Les Créateurs de l'Opéra-Comique Français, par G. Cucuel.
Victoria, par Henri Collet.

En préparation :

Brahms, par P. Landormy. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Les Couperin**, par Henri Quittard. — **Schubert**, par Gaston Carraud. — **Massenet**, par Xavier Leroux, etc., etc.

DU MÊME AUTEUR :

Histoire de la Chanson populaire en France. (Ouvrage couronné par l'Institut.) Plon-Nourrit, 1889.
Musiques pittoresques. Fischbacher, 1889.
Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie. Delagrave, 1892.
Etude sur les Maîtres-Chanteurs. Fischbacher. 1899.
Ronsard et la musique de son temps. Fischbacher, Breitkopf et Haertel, 1902.
Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises. Librairie Dauphinoise (Grenoble), 1903.
Hector Berlioz et la Société de son temps. (Ouvrage couronné par l'Académie française.) Hachette, 1904.
Notes d'ethnographie musicale. Fischbacher, 1905.
Les fêtes et les chants de la Révolution française. Hachette 1908.
Correspondance d'Hector Berlioz : **Les Années romantiques.** Calmann-Lévy.
Histoire de la Marseillaise, illustré, Delagrave, 1915.
Avant-propos et appendice musical au **Romancero populaire de la France**, de G. Doncieux, Bouillon, 1904.
Chants populaires pour les écoles (en collaboration avec Maurice Bouchor), 3 séries, Hachette et Cie et Rouart-Lerolle.
Mélodies populaires des provinces de France, Noëls français, Chants de la Vieille France, etc. Au Ménestrel, Heugel et Cie.

EN PRÉPARATION

Ch. W. Gluck et la philosophie du XVIIIe siècle. (Librairie Félix Alcan.)

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

UN DEMI-SIÈCLE
DE
MUSIQUE FRANÇAISE

ENTRE LES DEUX GUERRES
1870-1917

PAR

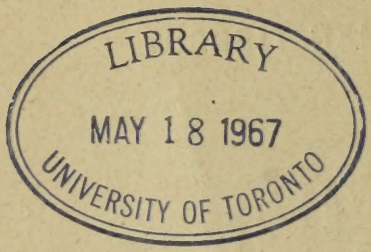
JULIEN TIERSOT

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1918

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

ML
270
.4
T43



UN DEMI-SIÈCLE DE MUSIQUE FRANÇAISE

ENTRE LES DEUX GUERRES

(1870-1917)

Dans le bouleversement profond qu'ont introduit dans toutes les parties de notre activité nationale les événements qui durent depuis plus de trois ans, il importe de faire un retour sur nous-mêmes et de procéder à un examen de conscience général. Les arts — la musique moins qu'un autre — ne sauraient échapper à cette nécessité. Ce qu'ils seront demain, nous l'ignorons encore : mais il faut que nous nous rendions bien compte de ce qu'ils sont aujourd'hui et que nous nous souvenions exactement de ce qu'ils étaient hier; car c'est par des revisions de cette sorte que nous arriverons le mieux à nous connaître et savoir ce dont nous sommes capables.

C'est dans cet esprit que nous entreprenons de jeter un regard d'ensemble sur l'état de la musique française pendant le demi-siècle qui vient de s'écouler.

La détermination de cette période n'a rien d'arbitraire : les quarante-sept ans qui séparent 1870 de cette quatrième année de la nouvelle

guerre représentent, au point de vue général, une époque parfaitement délimitée ; et à cette époque correspond de même une évolution de l'art musical toute différente de celle que les générations antérieures avaient connue : la musique moderne, pour la formation de laquelle l'école française a fait preuve d'une activité et d'aptitudes jusqu'alors insoupçonnées.

Nous en étudierons les manifestations et, disons-le tout d'abord, nous les étudierons avec sympathie. Cela n'est point défendu. Il est vrai que ce n'est pas usuel, et ce sera peut-être une assez grande nouveauté que de voir consacrer un livre à la musique française dans l'intention de la louer. Sans doute on peut lire des ouvrages où est présenté l'éloge de tel artiste ou de telle école ; mais ces sortes d'apologies ne vont guère sans des arrière-pensées agressives à l'égard des autres maîtres ou des écoles où l'on professe des doctrines différentes. Rien d'ailleurs n'est plus naturel : en pleine action, les producteurs, ou ceux qui parlent en leur nom et sont les interprètes de leurs idées auprès du public, ne veulent tenir compte que de ce qui les préoccupe : s'ils méconnaissent un effort différent du leur, nul ne peut leur en faire reproche. Mais l'observateur a d'autres devoirs, ceux de l'impartialité. Il lui appartient de distinguer des qualités diverses, voire opposées, d'où qu'elles viennent et à quelque place qu'elles se trouvent.

C'est pourquoi nous ne nous croirons pas obligés de blâmer l'un parce que nous aurons loué l'autre.

Ce livre a pour but, nous le déclarons bien franchement, de mettre en lumière les qualités de la musique française : leur diversité sera précisément une preuve de son excellence. Ce qui importe par-dessus tout, c'est de faire un dénombrement de nos forces, passer une revue générale de nos effectifs ; les résultats une fois connus, il faut laisser chaque corps de troupe jouer son rôle dans la bataille de l'art suivant ses aptitudes et conformément à sa mission.

Cependant, les buts fussent-ils divers, il importe que tous marchent dans le même sens. Mais rassurons-nous : malgré les apparences, nous ne sommes pas encore si divisés. La musique française serait-elle donc le seul domaine où il fût impossible de réaliser l'union sacrée ? Tenons pour certain au contraire que ses dissonnances ne sont qu'un moyen d'enrichir l'harmonie générale et que la sonorité de l'ensemble reste homogène autant qu'elle a d'éclat. Aussi bien, ne nous perdons pas plus en de vaines remontrances qu'en d'inutiles prophéties : tenons-nous en pour l'instant à connaître un passé qui n'est pas encore très reculé, qui a préparé le temps présent et qui est un garant pour l'avenir. Mais disons sans plus attendre que de cet examen ressortira la certitude que les musiciens

français ont, au cours de ce demi-siècle, participé aussi largement à l'activité nationale qu'à l'évolution de l'art européen et que, dans l'ensemble, ils ont fait preuve d'une vitalité dont il ne semble pas qu'aucune autre époque de l'histoire de la musique ait donné de pareils témoignages. Par cette constatation seule notre entreprise se trouvera pleinement justifiée.

I

AVANT 1870

LES SURVIVANTS

Lorsqu'éclata la guerre de 1870, l'on ne connaissait guère en France d'autre musique que celle qui s'exécutait dans les deux théâtres impériaux, l'Opéra et l'Opéra-comique.

Or, cette musique appartenait déjà, presque exclusivement, au passé. C'était celle des œuvres de 1830 et leurs imitations. *Guillaume Tell*, les quatre opéras de Meyerbeer, *la Favorite* et *Lucie*, *la Muette*, *la Juive*, constituaient la base essentielle du répertoire de l'Opéra, tandis que la longue liste des opéras-comiques d'Auber, auxquels s'ajoutaient ceux d'Adolphe Adam, de Boieldieu et quelques autres, formaient l'aliment principal de l'autre théâtre.

Mais Auber est mort en 1871. Rossini l'avait précédé trois ans auparavant, en 1868; déjà Meyerbeer avait disparu en 1864; et, encore, avant lui, Halévy, Donizetti et d'autres représentants d'un autre âge.

A cette époque, comme à tout autre moment

de notre histoire, les étrangers étaient accueillis chez nous avec une faveur qui fut toujours refusée à nos musiciens nationaux. A la vérité, l'heure n'était pas encore venue pour l'Allemagne : l'on sait à quel échec retentissant et scandaleux avait abouti, en 1861, la représentation de *Tannhäuser*, ordonnée par Napoléon III. Mais la musique italienne était souveraine. *Herculanum* et *Hamlet* sont les seuls ouvrages d'auteurs français, représentés à l'Opéra entre 1852 et 1870, dont les noms méritent d'être retenus. *Faust* n'y fut admis qu'après dix ans de succès sur une autre scène. *Les Troyens*, de Berlioz, avaient été refusés obstinément, et leur génial auteur était mort désespéré. Par contre, l'Opéra avait donné, toujours par la faveur impériale, *Roland à Roncevaux*, de Mermet (1864), œuvre d'amateur qui obtint un succès momentané grâce à la beauté de son sujet épique, mais dont la musique est misérable.

L'Opéra-Comique, un peu plus actif, vivait, lui aussi, sur la tradition d'un passé plus que cinquantenaire. Victor Massé, Félicien David y avaient produit *Galathée*, *les Noces de Jeannette*, *Lalla Roukh* ; le plus grand effort accompli pour faire prospérer le genre fut réalisé par *Mignon*, d'Ambroise Thomas (1866), dont on connaît le long succès. Auber, dont les débuts remontaient au Premier Empire, ne s'arrêta pas avant la fin du second ; on le vit encore, âgé de près de

quatre-vingt-dix ans, en 1869, mettre en musique un *Rêve d'amour*.

Le Théâtre-Lyrique, de fondation plus récente et pauvrement doté, accomplissait dans le même temps un effort autrement méritoire et fécond que celui des deux scènes officielles. Il révéla Gounod, dont il donna pour la première fois *Faust* (1859), *Philémon et Baucis* (1860), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867). Il représenta *Les Troyens à Carthage*, de Berlioz (1863). Il s'ouvrit aux essais d'une jeunesse en qui vivaient les espérances de l'avenir et présenta tour à tour au public : *Maître Wolfram* (1854) et *La Statue* (1861), d'Ernest Reyer; *Les Pêcheurs de perles* (1863) et *La Jolie fille de Perth* (1867) de Georges Bizet; *Sardanapale* (1867) et *Le Dernier jour de Pompéi* (1869), de Victorin Joncières; de petits actes d'Ernest Guirand, de Léo Delibes, etc. En outre, il contribua grandement à l'éducation musicale du public français en lui faisant connaître des chefs-d'œuvre oubliés par ailleurs.

Nous n'avons pas à nous occuper ici du Théâtre-Italien, d'ailleurs en pleine décadence, ni des théâtres d'opérette, bien que leur genre soit caractéristique du goût et des mœurs du second Empire et qu'Offenbach ait été un héros du jour.

Mais il fut donné à l'art sérieux de faire un grand pas, grâce à la fondation, en 1860, des Concerts populaires, créés et dirigés par Pasde-

loup. Rien ne devait avoir plus d'influence sur l'orientation future de la musique et du goût français. Pour un prix minime, trois mille auditeurs, épris d'harmonie, mais qui n'avaient jusqu'alors trouvé d'autre satisfaction qu'en écoutant les opéras-comiques du boulevard du Temple, purent, chaque dimanche, s'initier aux beautés sublimes de Beethoven et des autres maîtres symphonistes, desquels, la veille, les noms leur étaient à peine connus.

Les maîtres allemands furent d'abord les seuls qui coopérèrent à cette éducation et Pasdeloup ne fit aucun effort en faveur des jeunes talents nationaux ; cependant, une fois ou deux en dix ans, des noms nouveaux parvinrent à se faire inscrire sur les programmes : Bizet, Saint-Saëns, Massenet ; et il apparut ainsi qu'un mouvement impérieux de rénovation de la musique française se préparait par le fait d'une jeune génération. De même quelques-uns de ces nouveaux venus, Ed. Lalo, M. Saint-Saëns, prenaient part à des exécutions de musique de chambre ; ils ne résistèrent pas à la tentation d'écrire des trios, des quintettes, des sonates, et ces pages, souvent excellentes, se sont inscrites en tête du catalogue de leurs œuvres. Dès 1841 — à dix-neuf ans — César Franck avait écrit des trios, annonciateurs des admirables œuvres de musique de chambre qu'il faudra nommer comme les chefs-d'œuvre les plus accomplis de son âge mûr.

La musique d'église enfin n'avait jamais cessé de jouir de quelque estime en France et d'y être cultivée. L'on put donc voir encore ces mêmes jeunes musiciens monter sur les tribunes des orgues ou diriger des maîtrises, et en profiter pour enrichir à leur manière le répertoire de l'art religieux. C'est ainsi que M. Camille Saint-Saëns, déjà organiste d'une grande église de Paris à dix-huit ans, put entreprendre d'écrire, sans trop craindre d'être rebuté, sa première Messe et son *Oratorio de Noël*, que M. Théodore Dubois composa et fit exécuter aux cérémonies de la semaine sainte, à Sainte-Clotilde, en 1867, *les Sept paroles du Christ*, tandis que, de son côté, César Franck, qui s'était proposé d'autres modèles, plus inaccessibles encore, écrivit coup sur coup une Messe, des Motets, etc., préparation naturelle à la haute conception des *Béatitudes*.

Telle était la situation de la musique française à la veille de 1870. Cette date, choisie comme point de départ, même au point de vue musical, n'est pas arbitraire. Elle trace une ligne de démarcation entre deux âges. Si la révolution qu'elle désigne fut accomplie sans brusquerie, même avec quelque lenteur, elle n'en fut pas moins profonde, et l'école française, au bout de quelques années, en sortit entièrement renouvelée.

Bornons-nous à jeter un rapide coup d'œil sur la fin de la carrière des musiciens qui

avaient accompli antérieurement le principal de leur œuvre.

Félicien David, Bazin, Reber (morts en 1876, 1878, 1880) n'ont rien écrit après 1870.

Victor Massé (mort en 1884) a fait représenter, en 1876, *Paul et Virginie*, qui marque une évolution intéressante et un certain souci de suivre le mouvement moderne ; mais ce n'était pas aux hommes de cette génération qu'il était réservé de conduire ce mouvement jusqu'aux limites auxquelles il devrait atteindre.

Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire pendant le quart de siècle qui lui restait à vivre après 1870 (il est mort le 12 février 1896), ne sut pas renouveler le succès de *Mignon* lorsqu'en 1882 il donna, à l'Opéra, *Françoise de Rimini*, conçue dans cette forme du « grand opéra » qui, depuis Spontini, avait paru seule digne de la scène lyrique, et dont le public commençait à se lasser.

Pour Gounod, il continua à donner les preuves d'une activité qui ne prit fin qu'avec sa vie ; il mourut (17 octobre 1893) tenant dans ses mains le manuscrit d'une dernière œuvre de musique religieuse qu'il venait de composer. *Rédemption* et *Mors et Vita*, deux grands et nobles ouvrages, occupèrent ses dernières années et plusieurs opéras signés de lui ont vu le jour après 1870 (*Cinq Mars*, 1877 ; *Polyeucte*, 1878 ; *Le Tribut de Zamora*, 1881). Il avait travaillé à *Polyeucte* avec amour ; l'échec subi par cette œuvre fut pour lui

une désillusion et lui causa un profond chagrin. A la vérité, l'art du musicien n'avait pas été ici au niveau de la conception : il ne sut pas élever ses accents à la hauteur du sacrifice d'un martyr. Soit qu'il transcrivît dans son langage plus harmonieux qu'énergique les scènes que le vers de Corneille avait suffi à rendre puissantes et immortelles, soit que, pensant intéresser le public à l'action, il ait tracé le tableau musical du baptême de Polyeucte, son effort fut impuissant et ceux qui, ayant admiré *Faust* et *Mireille*, attendaient un nouveau chef-d'œuvre, furent déçus.

L'œuvre de Gounod que nous retiendrions le plus volontiers de ces vingt-trois années finales est celle qui les inaugure : *Gallia*, paraphrase de Jérémie, issue directement de 1870 ; *Lamentation* écrite sous le coup de la douleur causée par les défaites de la France et qui, en ses dimensions restreintes, nous semble rester comme une des pages les plus émouvantes et les plus expressives que l'art de cette époque ait tracées. En pouvait-il être autrement quand l'artiste avait traité sincèrement un sujet qui le faisait puiser à cette double et pure source d'inspiration : la religion, la patrie ?

Mais le sujet n'est pas tout : il faut que l'œuvre soit belle par elle-même. *Roland à Roncevaux*, de Mermet, avait eu du succès en son temps, grâce à la beauté de la légende. Quand, plus tard, le nouvel Opéra fut inauguré l'on pensa,

faire un coup de maître en s'adressant, pour fournir le premier spectacle inédit, au même musicien d'ordre inférieur, parce qu'il avait écrit un second opéra sur un autre épisode de notre épopée nationale, et quel ! *Jeanne d'Arc*. Le résultat obtenu fut de déconsidérer ces grands sujets, de les faire passer pour impropres à la musique ; et nous ne pouvons que savoir mauvais gré à ceux qui ont propagé dans l'opinion cette funeste erreur.

La chute de cette *Jeanne d'Arc* en 1876 a eu d'ailleurs une autre signification : elle marqua la fin de l'ancien régime musical. Or, quel fut l'ouvrage qui lui succéda immédiatement au répertoire de l'Académie nationale de musique ? Nommons-le sans plus attendre : c'est *le Roi de Lahore*.

L'antithèse affirmée par ces deux titres nous enseigne que, de 1876 à 1877, des temps nouveaux étaient advenus.

II

1871. — UNE NOUVELLE GÉNÉRATION MUSICALE

FONDATION DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE

HECTOR BERLIOZ INVISIBLE ET PRÉSENT

Il y a, dans les premiers mois de 1871, deux dates éminemment représentatives au point de vue de l'évolution musicale.

L'une est le 12 mai — temps des pires déchirements de la guerre civile — jour de la mort d'Auber. Une époque qui s'achève, un régime qui finit, un dernier débris qui s'effrite.

L'autre est le 25 février. Celle-ci n'a pas encore été inscrite au livre de mémoire et elle a passé tout d'abord inaperçue. Elle ne coïncide pas avec un événement relatif à une célébrité quelconque ; ce n'est pas le jour d'une mort illustre ; mais c'est celui d'une naissance. La naissance, non pas même d'une personne, mais, ce qui n'importe pas moins, d'une collectivité. Car en ce jour fut décidée la constitution de la Société Nationale de musique, et c'est là un événement capital dans l'histoire de l'art français.

Le principal initiateur de cette fondation nous

a dit lui-même comment elle s'accomplit. Cet initiateur est M. Camille Saint-Saëns. Depuis près de vingt ans il participait aux travaux de cette jeune génération de musiciens français en qui vibrait un ardent désir de rénovation, mais qui voyait tous ses efforts se briser devant des résistances provenant des préjugés, de la routine, de la crainte qu'éprouvaient certains de se voir dépassés.

« Il fallait vraiment en ce temps-là, a-t-il conté dans un de ses livres, un entêtement singulier pour écrire de la musique. Le théâtre commençait à entrer dans la voie de défiance où il s'est si bien engagé ; les concerts semblaient voués au classique et à l'exotique à perpétuité, et on pouvait prévoir, dans un avenir prochain, la mort inévitable de l'École française.

« C'est alors que deux musiciens, fort épris de musique classique et sans l'ombre de dédain pour les écoles étrangères, mais Français avant tout, virent le danger, se firent part mutuellement de leurs craintes et cherchèrent le moyen de remédier au mal. »

L'un de ces musiciens était M. Saint-Saëns lui-même ; l'autre, le chanteur Bussine.

Dans Paris dont le blocus était à peine levé, en ce sombre mois de février où la ville affamée s'efforçait, en tremblant de colère, de reprendre des forces pour supporter d'autres épreuves, tandis qu'au loin se discutaient les conditions

d'une paix qui devait inscrire au cœur des vaincus ce mot, promesse d'un lointain avenir : « la revanche », les deux artistes, songeant, eux aussi à l'avenir, étudiaient les moyens de constituer l'association nécessaire au développement de l'art français et de la rendre durable. Ils surent y aboutir et, à la date que nous avons dite, la *Société Nationale* fut fondée.

Elle avait pris pour devise ces simples mots : *Ars Gallica.*

« Un événement capital », avons-nous dit. On ne saurait en effet en exagérer l'importance. La fondation des Concerts Pasdeloup avait eu une influence considérable que nous avons constatée : elle avait fait l'éducation du public et changé ses mœurs musicales. La Société Nationale eut une autre action, moins apparente, mais plus profonde : elle pénétra jusqu'au cœur de la production nationale. Elle fut le laboratoire dans lequel la jeunesse française alla façonner la grande œuvre dont chacun pensait produire au moins une parcelle. Toutes les générations y ont passé depuis quarante-sept ans, tous ceux du moins dont les vues s'élevaient assez haut pour qu'ils eussent l'ambition de se conformer à cette prescription des statuts :

« La Société encouragera toutes les tentatives musicales, *à la condition qu'elles laissent voir chez leurs auteurs des aspirations élevées et véritablement artistiques.* »

Et nous ne saurions donner une idée plus exacte de la manière dont cette mission fut accomplie qu'en rapprochant deux chiffres et deux dates : le 25 novembre 1871, la Société Nationale de musique a donné son premier concert ; elle a donné le 411e (supplémentaire) le 23 mai 1914 : une moyenne de neuf à dix concerts par an, pendant près d'un demi-siècle, — jusqu'au jour où les jeunes gens qui avaient continué à suivre l'impulsion autrefois donnée par les fondateurs durent s'interrompre pour aller servir leur patrie autrement que par leur art.

Les réunions inaugurales de la Société eurent donc lieu à l'automne de 1871, aux premiers jours où la France commença d'entreprendre son œuvre de relèvement ; et ces coïncidences, sur lesquelles nous insistons à dessein, sont frappantes pour faire comprendre à quel point ceux en qui étaient contenues les forces vives de la musique française avaient compris leur devoir.

Dès ses premières séances, la Société pouvait annoncer qu'elle comptait déjà cent cinquante membres. Parmi les noms des compositeurs inscrits sur les programmes, nous relevons ceux de Bizet, Guiraud, Saint-Saëns, César Franck, Massenet, Théodore Dubois, Alexis de Castillon, Lalo, Bourgault-Ducoudray, Widor, Lenepveu, d'autres dont la réputation fut moins grande, mais qui témoignaient d'une égale bonne vo-

lonté : Salomé, Fissot, Pfeiffer, Paul Lacombe, A. Duvernoy, Barthe, de Boisdeffre, Mme de Grandval, etc. Les séances avaient lieu à la Salle Pleyel, suffisante au déploiement d'opérations encore restreintes ; et, bien que les premiers organisateurs aient ambitionné de donner des concerts d'orchestre, il fallut se contenter d'abord d'exécutions au piano. Les auteurs venaient eux-mêmes faire entendre ou accompagner leurs œuvres, donnant à l'interprétation, disait un contemporain, « une saveur indicible, laissant bien loin derrière elle l'*imperturbabilité* des virtuoses de profession[1] ». C'est ainsi que, la veille du dimanche où Pasdeloup allait donner la première audition de la Suite d'orchestre de Guiraud, celui-ci vint en donner un avant-goût

1. Il n'est pas hors de propos de rappeler ici en quels termes la fondation de la Société Nationale fut accueillie par ceux qui, en dehors de la production, étaient aptes à en mesurer l'importance : s'ils ne furent pas nombreux, ils ne méritent que mieux qu'il leur soit rendu hommage. L'appréciation ci-dessus est tirée d'un article de la *Revue et Gazette musicale* du 4 février 1872, signé Mathieu de Monter : un écrivain judicieux, aux vues sérieuses, qui avait publié naguère une excellente étude sur Berlioz et que les tentatives hardies n'effrayaient pas. Dans cet article, où il est rendu compte des premiers concerts de la Société, le rédacteur disait : « Au lendemain de nos catastrophes, je pressentais à cette place le réveil de la musique idéale, de la symphonie, et j'en annonçais la diffusion prochaine dans les masses : le fait est maintenant en passe de s'accomplir... Je suis heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui le rapprochement, et, je le crois, la cohésion des forces vives de la jeune école française de composition, sous ce titre qui deviendra un drapeau : *Société Nationale de musique.* » Le même écrivain, dans un article paru quelques mois auparavant (22 octobre 1871) pour rendre compte d'une audition de *Ruth*, de César Franck, déclarait placer cette partition à côté de *l'Enfance du Christ*, et la qualifiait « conception magistralement réalisée d'un penseur, d'un savant et d'un poète ». Ils étaient donc déjà quelques-uns qui savaient comprendre.

aux membres de la Société en jouant devant eux la transcription au piano de sa nouvelle œuvre. M. Saint-Saëns, qui se multipliait, faisait entendre sa *Marche héroïque* et *le Rouet d'Omphale* pour deux pianos, avec le concours d'un de ses élèves dont le nom est destiné à reparaître plus d'une fois aussi dans cette histoire, M. Gabriel Fauré. Massenet accompagnait le *Poème du Souvenir*. Mme Lalo, de sa voix profonde et passionnée, chantait les œuvres de son mari et ne dédaignait pas de prêter son concours à d'autres compositeurs. Bourgault-Ducoudray dirigeait des chœurs qui chantaient des pages religieuses de sa composition. La musique de chambre trouvait naturellement son compte dans ces auditions. Bien que les compositeurs n'eussent pas eu le temps de préparer des œuvres nouvelles pour la première saison de la Société Nationale (ils se rattrapèrent largement dans les suivantes !), plusieurs en avaient toutes prêtes à placer sur les pupitres : ils profitèrent avec empressement d'une aussi bonne occasion de les produire dans un milieu favorable. La Sonate pour piano et violoncelle d'Edouard Lalo a figuré sur le premier programme. Vinrent ensuite les anciens trios de César Franck, de qui l'on donna aussi des fragments de *Ruth*. Avec Mme Lalo, déjà nommée, Mme Barthe-Banderali, Mme Trélat, Auguez, plus tard Mme Viardot, interprétaient les œuvres vocales. Armingaud, Jacquard, Garcin,

Ch. Lamoureux, etc. se joignaient aux pianistes-compositeurs pour jouer la musique de chambre. Et bientôt le rêve formé dès le premier jour put être réalisé : grâce à de généreux concours, la Société Nationale put donner chaque année un ou plusieurs concerts d'orchestre.

Que ce soit par l'effet du contre-coup produit par l'initiative des jeunes compositeurs, ou parce que les mêmes influences et les mêmes nécessités furent senties ailleurs, toujours est-il que les institutions antérieurement en activité cessèrent de manifester à la jeune musique française la même hostilité qu'auparavant. Seul l'Opéra se tint à l'écart : il déclarait avec hauteur qu'il n'était pas un théâtre d'essai, mais le « Musée de la musique ». Beau musée, qui n'avait pour tout chef-d'œuvre à exhiber que *la Favorite*, *la Juive* et *Robert le Diable*, interprétés par des chanteurs usés, dans des décors plus vétustes encore !

Mais l'Opéra-Comique, dirigé par un homme qui, tout en se débattant au milieu de graves difficultés administratives, Camille du Locle, avait assez le sentiment de l'art pour se rendre compte de la nécessité d'une rénovation, fit quelques efforts. Déjà, à de longs intervalles, entre 1864 et 1870, ce théâtre avait entr'ouvert parcimonieusement sa porte à deux jeunes prix de Rome Guiraud et Massenet, qui lui apportaient de petits actes (*Sylvie*, 1864 ; *La Grand'tante*, 1867 ; *Le Kobold*, 1870, le 26 juillet, la guerre étant

commencée). En 1872, il voulut faire les choses plus largement; en l'espace de quelques semaines il alla jusqu'à représenter trois actes nouveaux de trois jeunes compositeurs : *le Passant*, de M. Paladilhe, le 24 avril; *Djamileh*, de Bizet, le 22 mai, et *la Princesse jaune*, de M. Saint-Saëns, le 12 juin. L'éducation du public était encore si routinière qu'il s'accorda à condamner ces trois bluettes comme œuvres « avancées », — que dis-je ? comme « wagnériennes ! » Peu après revint le tour de Massenet, apportant trois actes d'une composition hâtive, *Don César de Bazan* (29 décembre).

Dans le même temps, Ernest Guiraud et M. Th. Dubois donnaient à l'Athénée, qui prétendait remplacer le Théâtre-Lyrique disparu, *Madame Turlupin* (1872) et *la Guzla de l'Emir* (1873).

Rien de tout cela ne constituait encore le chef-d'œuvre attendu.

Pourtant des promesses intéressantes étaient dans ces œuvres qui s'efforçaient d'aller de l'avant et annonçaient comme prochaine une action générale plus sérieuse.

Pasdeloup aussi s'était décidé à modifier quelque peu la physionomie de ses programmes des Concerts populaires. Alors que les maîtres allemands y avaient figuré de façon à peu près exclusive pendant dix ans, il osa mêler à leurs noms ceux de nos jeunes musiciens, et bientôt l'habitude fut prise de voir sur chaque

programme le titre d'une œuvre de musique française. Les *Scènes hongroises*, deuxième suite d'orchestre de Massenet, y figurèrent, pour la première fois, presque au lendemain de la réouverture, en novembre 1871 ; bientôt après, ce fut le tour de la *Marche héroïque* de M. Saint-Saëns, d'un *Air de ballet* de Gounod et d'une *Marche funèbre* de Ch. Lenepveu. Dans la saison suivante parurent la brillante *Suite d'Orchestre* de Guiraud, qui obtint un éclatant succès, la juvénile Symphonie en *mi* bémol et le *Rouet d'Omphale*, de M. Saint-Saëns; puis, exécuté par ce dernier, le *Concerto* pour piano d'A. de Castillon ; un *Adagio* de Victorin Joncières et une symphonie de Gouvy (compositeur de l'école de Mendelssohn, dont nous ne saurions dire qu'il faut le considérer comme appartenant ou non à l'École française, car, né aux frontières de la Lorraine, il a partagé sa vie, sans préférences apparentes, entre la France et l'Allemagne). Un peu plus tard, après que *le Rouet d'Omphale* eut reparu, vint la musique de l'*Arlésienne* de Bizet et le délicat *Divertissement* d'Ed. Lalo.

Le répertoire de la musique d'orchestre française commençait ainsi à se constituer : en une seule année il avait fourni déjà plusieurs œuvres importantes.

Une autre institution symphonique vint bientôt s'organiser à côté des Concerts populaires et prospéra parallèlement avec eux : celle du Con-

cert National, issu en partie de la Société Nationale, dont elle ne tarda pas à devenir complètetement indépendante. Dirigée par Edouard Colonne, elle donna ses premiers concerts au théâtre de l'Odéon, où elle commença par faire entendre deux œuvres nouvelles de première importance : *Rédemption*, de César Franck, et *Marie-Magdeleine* de Massenet (10 et 11 avril 1873). Bientôt constitué en société, le nouveau groupement musical passa de la rive gauche sur la scène plus vaste du Châtelet, où il a, depuis quarante ans, joué un rôle dont nous allons avoir bientôt à constater l'importance : pour l'instant, nous nous bornons à annoncer sa naissance et dire qu'il était promis à d'importantes destinées.

Enfin il n'est pas jusqu'à la Société des Concerts du Conservatoire qui n'ait ressenti elle-même le besoin de devenir plus moderne. On la vit, au cours de sa session de 1871-72, admettre tout à tour *Gallia* de Gounod, des fragments de *Ruth* de César Franck, une partie de la 2e Symphonie de M. Saint-Saëns, des morceaux des *Sept paroles du Christ* de M. Théodore Dubois et du *Requiem* de M. Lenepveu ; l'année d'après, l'*Andante* et le *Scherzo* de la Symphonie en *fa* de M. Ch.-M. Widor ; encore ensuite, les *Scènes dramatiques*, d'après Shakespeare, composées spécialement pour elle par Massenet.

Les voies étaient donc ouvertes, et les jeunes

maîtres n'avaient plus qu'à marcher pour atteindre le but vers lequel ils tendaient depuis si longtemps.

Avant de les suivre dans leur course résolue, restons pourtant quelques instants encore à l'arrière, du moins dans l'ordre du temps, pour évoquer une grande ombre qui planait sur eux et qui les accompagna longtemps.

Nous avons énuméré les musiciens morts aux environs de 1870, avant ou après; et ceux-là étaient bien morts, et il en restait encore d'autres qui, pour n'avoir pas disparu de la surface de la terre, n'étaient pourtant pas non plus très valides. Mais il en est un qui, décédé en mars 1869, ne fut jamais plus vivant qu'après 1871. Tout le monde l'a désigné : c'est Hector Berlioz.

L'on a dit qu'avant d'expirer l'auteur des *Troyens* avait prononcé cette parole d'espoir : « Enfin on va jouer ma musique ! » Je ne sais si ce propos est authentique, et je croirais volontiers que Berlioz est mort sans se rendre compte de l'étendue de la réhabilitation qui l'attendait. Tant mieux s'il eut cette consolation suprême ; en tout cas elle ne fut pas mensongère : le fait est qu'après sa mort son œuvre commença presque aussitôt à renaître d'une nouvelle vie. Et c'est encore à la renaissance de l'esprit national au lendemain de la guerre que fut dû ce résultat. Des critiques allemands ont déclaré avec

mauvaise humeur que le succès posthume que les Français avaient fait à Berlioz était exagéré, qu'il n'avait sa cause que dans leur désir de trouver un musicien de chez eux à opposer aux maîtres allemands. Et quand cela serait? S'il est vrai qu'un beau jour a lui pour les Français l'éclair de bon sens qui leur a permis d'apercevoir au milieu d'eux ce qu'ils avaient été chercher bien loin pendant si longtemps, et si, dans leur surprise, ils ont fait fête à celui qu'ils avaient cruellement dédaigné, il n'y a rien là qui ne soit parfaitement naturel et louable. Au reste, aucun calcul de rivalité nationale, aucune arrière-pensée de politique ou souci d' « organisation » (préoccupations essentiellement allemandes) ne se mêla un seul instant aux sentiments que nous fit éprouver la révélation de l'œuvre splendide d'un maître français : si quelque autre considération se mêla à notre enthousiasme, ce fut celle de la grande injustice qu'il fallait réparer; et cela encore n'avait rien de répréhensible. Mais il est bien vrai que, si nous avons si violemment tressailli sous l'action de ces œuvres incomprises des générations antérieures — *la Damnation de Faust*, la *Symphonie fantastique*, *Roméo et Juliette*, — c'est qu'à cette heure nous avions reconnu en Berlioz un génie national, le plus « éminemment national », puisqu'il nous apparaît comme le plus grand que la nation eût produit. Car nul musicien n'est plus Français

que Berlioz — latin par son origine comme par son esprit — et c'est une grande erreur (propagée en partie par lui-même) que de considérer son génie comme constitué principalement par des influences germaniques : celles qu'il put subir ne furent que superficielles. Il était donc juste, il était nécessaire qu'il fût évoqué et qu'il apparût au moment où allaient se mettre en marche ceux qui étaient les hommes de la nouvelle génération, et qui, tous, l'admiraient. Il fut le flambeau qui les illumina dans le chemin qu'ils allaient parcourir et qu'ils connaissaient bien, puisqu'il les y avait précédés. Se confiant à un pareil guide, ils étaient sûrs de ne point s'égarer.

Et maintenant que les voilà entrés dans l'action, laissons-les aller chacun de son côté et à sa manière, et observons-les individuellement.

Notons pourtant encore que, bien que cheminant de compagnie, ils dévièrent bientôt pour aller dans deux directions différentes, les uns restant attirés par les succès du théâtre, les autres préférant s'installer dans les domaines de la musique pure.

Commençons par suivre les premiers.

III

GEORGES BIZET

Georges Bizet est né à Paris le 25 octobre 1838. Son père y était professeur de chant ; sa mère était sœur d'un maître célèbre au milieu du XIXe siècle, le chanteur Delsarte. Il fut donc élevé dans un milieu essentiellement musical, où vivaient de bonnes traditions. A neuf ans il fréquentait déjà le Conservatoire ; il y obtint sa première récompense en 1849; il eut le prix de Rome en 1857, à dix-huit ans et demi. Nous l'avons déjà rencontré à plusieurs reprises, cherchant sa voie, sans dédaigner même l'opérette, mais élevant très vite ses vues au-dessus des genres inférieurs, et, tout en se rendant compte qu'il était fait pour le théâtre, ne craignant pas de s'essayer dans la symphonie. Il n'a pas encore vingt-cinq ans lorsque le Théâtre-Lyrique donne de lui un opéra en trois actes, les *Pêcheurs de perles* (1863) ; quatre ans après vient un second ouvrage, en quatre actes, *La jolie fille de Perth* (1867). Bientôt réputé pour son habileté technique, il est employé par les édi-

teurs à des besognes d'arrangements et de transcriptions : il s'y use un peu ; mais il faut vivre. Ses talents, en dehors de la composition, auraient pu lui valoir de plus brillants succès. Berlioz, dont le dernier article est précisément consacré aux *Pêcheurs de perles* (qu'il loue chaudement) et qui a mis fin à sa carrière de journaliste en saluant les débuts de l'auteur de *Carmen*, vante en passant son talent de pianiste, qu'il dit incomparable et tel que « depuis Liszt et Mendelssohn on a vu peu de lecteurs de sa force. » M. Saint-Saëns, qui doit s'y connaître, a affirmé aussi que Bizet était un grand virtuose, qui, s'il l'eût voulu, aurait acquis comme tel la renommée ; mais il craignait d'être classé pianiste et par là de faire tort à sa réputation de compositeur : appréhension qui n'était point vaine et dénotait une exacte connaissance des engouements du public.

Peu de gens encore de ce monde ont connu Bizet : songeons qu'il est mort il y a plus de quarante-deux ans ! Mais certains ont évoqué les souvenirs de leur ami, et ses lettres, dont il a été publié plusieurs recueils, nous l'ont fait voir à l'œuvre et intimement connaître. Elles le montrent très sympathique et tous ceux qui l'ont connu l'ont jugé tel. « Loyal et sincère, — aimable et joyeux garçon, — ayant l'amour de la franchise, fût-elle rude, — lui, la jeunesse, la sève, la gaieté, la bonne humeur faite homme. » Ainsi l'apprécie

M. Saint-Saëns, son bon compagnon. Tel aussi il nous apparaît par ses actes publics et dans ses lettres : ardent, turbulent, impulsif ; caractère droit, indépendant, « peu flexible », dit-il de lui-même. Ambitieux, certes ; mais qui pourrait le reprocher à un artiste conscient de sa valeur et à qui les succès ont donné des droits ? Au reste, l'ambition de Bizet n'était pas celle de la fortune, des décorations, des places : cela lui était secondaire, comme devant suivre de soi-même. Ce qu'il voulait, c'était pouvoir montrer de quoi il était capable, être soi, être grand. Il aimait la vie et voulait lui faire produire tout ce dont elle est susceptible. Nous le voyons, dans une lettre, écrire en un style très familier : « Il ne faut pas *claquer* sans avoir donné ce qu'il y a en nous. » Hélas ! C'est encore cette ambition-là qu'il lui fut le moins donné de réaliser !

Il est artiste ; il a les allures de l'artiste, — du rapin si l'on veut : mode extérieure, à laquelle il est difficile d'échapper complètement. Il est « avancé » et sait traiter les philistins de la bonne manière. Peut-être la cause de son malentendu avec les contemporains, même avec la postérité, vient-elle de la façon dont il faut entendre ce qualificatif : « avancé ». Aux abords de 1870, Bizet passait pour un « farouche wagnérien ». Le fait est que son wagnérisme consistait à proclamer, sur des tons péremptoires, que Wagner avait du génie. Il connaissait d'ailleurs

tout juste *Tannhäuser* et *Lohengrin*, par la lecture, quelques morceaux entendus à l'orchestre, et il avait vu représenter *Rienzi*; mais il eût été difficile qu'il subît l'influence du *Ring* et de *Parsifal*, par la raison qu'il est mort plus d'un an avant l'ouverture du théâtre de Bayreuth. Il aimait aussi à déblatérer contre l'opéra-comique, bien qu'il eût épousé la fille de l'auteur des *Mousquetaires de la Reine*. Tout cela suffisait pour faire de lui, aux yeux du bon public, une sorte d'anarchiste de la musique.

Il se passionnait aussi pour les idées, fussent-elles étrangères à son art. Il avait le souci des affaires publiques et il était « avancé » en politique comme en musique. Il a ressenti vivement les malheurs de la France en 1870; ses lettres de ce temps-là exhalent un véritable désespoir. Si sa vie se fût prolongée de quelques mois seulement, nous percevrions l'écho musical de ses douleurs et de son amour pour la cité dans son œuvre qu'il projetait d'écrire et dont nous parlerons tout à l'heure.

Pauvre Bizet, que nous voyons aujourd'hui crucifié entre les critiques de 1875 et notre jeunesse d'avant-guerre, qui n'avait peut-être pas une beaucoup plus grande ouverture d'esprit! Il est bien vrai qu'il avait du sang dans les veines et que son souci d'éviter la vulgarité ne voulait pas aller jusqu'à l'épuisement et l'anémie. Même les « concessions » qu'on lui a repro-

chées, qu'il se reprochait à lui-même, nous semblent parfois porter en elles-mêmes leur excuse. Assurément l'air « Toréador, en ga-a-a-arde » n'est pas « distingué ». Mais était-il indispensable de faire chanter Escamillo dans le style et l'accompagner par les harmonies de Wotan? La bravoure de commande et la fatuité conquérante d'un toréador ne s'accommode pas si mal d'un refrain alerte et rythmé, manquât-il de distinction. La distinction! Ah! je ne sais si notre art n'est pas en péril pour avoir été trop « distingué » ! La musique de Bizet a d'autres mérites. Elle respire la santé, la force. Elle n'est pas, assurément, la musique d'un penseur : elle est essentiellement active et extérieure. Elle a la passion, le mouvement, la couleur, une couleur vive et chaude, d'une extraordinaire intensité. Elle est vivante, elle est sincère ; elle a les qualités de l'homme même.

Nous avons suivi ses premiers pas jusqu'à la veille de 1870. Au lendemain de la catastrophe, il était très en vue et il fut au premier rang des musiciens en qui ceux qui se préoccupaient de l'avenir de l'art français voulurent bien faire confiance. Le poème de *Djamileh* lui fut confié; ce simple acte fut représenté à l'Opéra-Comique le 22 mai 1872. La musique, serrée dans un cadre trop étroit, semblait faire effort pour le déborder et prendre librement son essor. La critique appliqua naturellement à cette bluette

le qualificatif de « wagnérienne » ; mais les connaisseurs surent bien distinguer ce qu'il y avait d'art en ces quelques pages.

Bientôt, Bizet trouva l'occasion d'une revanche qui, non immédiate quant au succès, eut du moins des suites durables et longuement prolongées. Le 1er octobre 1872, le théâtre du Vaudeville donna la première représentation de *L'Arlésienne*, drame en trois actes d'Alphonse Daudet, pour lequel il avait composé une importante partition de musique de scène et de préludes. *L'Arlésienne* est restée comme le type le plus complet, au moins dans le répertoire français, de ces œuvres théâtrales où la musique et le dialogue parlé s'entrecroisent, non point comme dans l'opéra-comique, mais bien plutôt à la manière des comédies mêlées de musique que le XVIIe siècle a connues et dont l'abandon, après Molière et Lulli, a peut-être été fâcheux pour l'orientation de la musique dramatique en France. Le style de Bizet y atteint à sa définitive perfection : c'est bien ainsi que devait être réalisée l'évocation sonore de l'atmosphère provençale à travers laquelle se déroule le poème. Pour obtenir cette réalisation, Bizet a fait d'abord appel aux mélodies populaires, aux sonorités, aux rythmes caractéristiques. Mieux encore, ce Parisien à l'esprit vif et à l'assimilation prompte s'est fait à lui-même une âme provençale ; et c'est là qu'est la principale qualité

de sa musique, par quoi elle fait corps si intimement avec le drame. Que le public de 1872 ne s'en soit pas aperçu, cela ne saurait nous surprendre ; mais les générations postérieures ont remis les choses à leur vraie place : *L'Arlésienne* est la seule œuvre de ce temps-là qui, au bout de quarante-cinq ans, ait conservé sa fraîcheur. Elle fut d'ailleurs mieux comprise au concert qu'au théâtre; exécutée par Pasdeloup, sous la forme d'une suite d'orchestre, elle révéla sur-le-champ ses brillantes qualités.

C'est encore à Pasdeloup que Bizet dut de produire une œuvre qui compte parmi ses plus nobles compositions. Sentant de plus en plus la nécessité de favoriser la production française, le chef d'orchestre avait demandé aux trois jeunes musiciens dont les œuvres avaient le mieux réussi à ses concerts depuis qu'il avait consenti à les y admettre, Bizet, Massenet, Guiraud, d'écrire spécialement pour lui chacun une ouverturesymphonique qu'il exécuterait au cours de la saison 1873-74. Ainsi naquit l'ouverture de *Patrie*. Que Bizet, en la composant, se soit reporté à ses impressions encore fraîches de l'année terrible, cela ne saurait faire doute : mais il se garda bien de faire de la musique descriptive, à programme. Les divers épisodes de cette vaste fresque musicale expriment simplement les sentiments successifs dont le titre suffit à dévoiler le sens : d'abord l'ardeur farouche, puis

joyeuse, de la marche en avant ; le sentiment religieux qui se mêle au désir de l'action ; la fierté des héros, éclatant en fanfares sonores, enfin, — et c'est là sans contredit le point culminant, — l'hymne funèbre, l'hommage aux morts, la transfiguration des martyrs de la juste cause, dont le sacrifice redouble chez les survivants la résolution de recommencer la bataille et permet enfin de proclamer la victoire. Musique éminemment décorative, œuvre symbolique à sa manière, et dont la signification nous apparaît plus haute aujourd'hui que jamais.

Malgré le grand caractère de cette page d'orchestre, Bizet n'a pas voulu la désigner par le titre d' « ouverture symphonique » : il lui appliqué celui d' « ouverture dramatique », définissant beaucoup mieux et la nature du morceau et celle de son propre génie. L'auteur de *Carmen* avait conscience, en effet qu'il n'était pas symphoniste. Un court dialogue avec M. Saint-Saëns, qui l'a rapporté, contient son aveu. Parlant de la peine qu'avaient les jeunes compositeurs à se produire à la scène, celui-ci disait :

« Puisqu'on ne veut pas de nous au théâtre, réfugions-nous au concert !

— Tu en parles à ton aise, répondait Bizet, je ne suis pas fait pour la symphonie ; il me faut le théâtre, je ne puis rien sans lui. »

En effet, l'ouverture de *Patrie*, malgré son étendue et son caractère sérieux, n'a rien d'une

symphonie. Le mot « ouverture » lui convient très bien : c'est l'ouverture française telle que pouvait la comprendre le XIXe siècle, aussi différente des ouvertures de *Léonore*, de *Manfred* ou de *Tannhäuser* que les ouvertures de Rameau l'étaient des *Sinfonie* de Scarlatti, de Hasse et de Mozart. Son plan est formé, non par le développement de quelques motifs, mais par une succession de « reprises », lesquelles sont constituées par des épisodes mélodiques, parfois d'une grande étendue : car Bizet avait le souffle long ; et ce n'est pas une des moindre extravagances des amateurs de son temps que le reproche qu'ils lui adressaient en le formulant en ces termes : « Pas de mélodie ! » Par cela seul Bizet a donné la preuve que son style est bien véritablement le style français, la suite d'une tradition qu'il ne méconnaissait qu'en paroles, qu'il a enrichie et agrandie au point de la rendre, en effet, méconnaissable, mais qui n'en reste pas moins à la base de son œuvre, de même qu'elle avait produit antérieurement des ouvrages aussi injustement dédaignés aujourd'hui qu'ils ont été trop exclusivement loués autrefois : *La Muette de Portici* et *le Pré aux Clercs*, *Ariodant* de Méhul et *Richard Cœur de Lion* de Grétry.

Carmen est l'aboutissement naturel et logique de cette tradition.

Nous n'avons pas à nous étendre sur une œuvre si connue, dans les parties extérieures de

laquelle Bizet a peut-être eu tort de trop céder encore aux injonctions du faux goût (ces parties n'y tiennent d'ailleurs qu'une place très restreinte), mais au travers de laquelle circule la vie la plus intense, où s'expriment harmonieusement des passions ardentes et implacables, où les caractères sont tracés en traits nets et primesautiers, où les sentiments s'épanouissent en fleurs mélodiques d'une éclatante beauté, où le pittoresque extérieur et les agitations intimes sont interprétés avec un art également achevé. Pour la situer musicalement dans son atmosphère, Bizet a eu recours à l'emploi des mélodies populaires espagnoles ; cependant il ne s'est pas borné à emprunter des thèmes au folklore ; mais il s'est assimilé les formes, les rythmes et l'accent des chansons et a créé lui-même des motifs nouveaux qui, faisant revivre la mélodie espagnole en ce qu'elle a de plus savoureux, portent en même temps sa marque. Seul fait exception l'air d'entrée de *Carmen* : « L'amour est enfant de Bohême », qui n'est d'ailleurs pas une chanson espagnole ni bohémienne, mais une *Habanera*, et dont l'auteur (moderne) est connu : elle n'a été introduite que pour satisfaire à ce que la chanteuse jugeait être une nécessité de son rôle. Le thème du dernier entr'acte est si fortement empreint du caractère des danses espagnoles qu'on pourrait hésiter à croire que Bizet l'a composé : je ne l'ai pourtant

jamais trouvé noté dans aucun recueil. Quant aux parties de l'action auxquelles est mêlé l'élément pittoresque, la musique n'en doit rien qu'à l'inspiration de Bizet imprégnée de la saveur et du parfum des airs de là-bas. Rien n'est plus suggestif, et en même temps d'une forme plus personnelle, que la chanson de Carmen : « Près des remparts de Séville », dont la modulation suit ingénieusement les mouvements de la scène. L'ensemble vocal et orchestral par lequel s'ouvre l'acte de la posada : « Les tringles des sistres tintaient » forme un tableau d'une couleur et d'une vérité criantes. La matière musicale est si homogène que ce caractère méridional se maintient jusque dans les scènes d'action pure : ce n'est pas une femme du nord qui chanterait avec des inflexions si chaudement caressantes : « Là-bas là-bas, tu me suivrais ... » et pourtant la musique n'est ici que passion, séduction d'amour. Avec quelle liberté elle se déroule, et quels progrès, au point de vue scénique, a accompli la musique française, c'est ce que ce second acte de *Carmen* démontre avec éclat. Plus de vaines formules ; les coupes sont libérées des entraves qu'avaient imposées jusqu'alors des conventions surannées : le drame est suivi pas à pas, et la musique en redouble la puissance. Le tragique dernier acte affirme avec force ces hautes qualités du musicien dramatique. Nous n'avons pas à rechercher ici s'il était possible de faire autrement, si

d'autres ont fait autrement. Constatons seulement que Bizet avait bien le droit d'écrire dans une forme d'art dramatique qui avait fait ses preuves, qui lui était légitimement sympathique, et que, dans cette forme, notablement élargie et rénovée par lui, il a manifestement fait entrer un chef-d'œuvre.

Et cette maîtrise acquise et définitivement affirmée doit redoubler nos regrets, en nous confirmant quelle perte déplorable a faite la musique française quand, trois mois jour pour jour après la première représentation de *Carmen* à l'Opéra-Comique (3 mars 1875), Bizet mourut (Bougival, 3 juin 1875). En pleine activité, il emportait avec lui dans le néant des projets, même, dit-on, un ouvrage entièrement formé dans son cerveau, œuvres qui, s'il avait eu quelques mois de plus pour les réaliser, eussent accru sans doute le domaine de l'art français de nouvelles et précieuses richesses, peut-être contribué à rectifier la direction postérieurement suivie par lui. Un *Cid*, d'après Guilhem de Castro et le *Romancero* (non d'après Corneille), était si complètement composé qu'il avait pu, dès 1873, le faire entendre à quelques amis : mais il n'en avait noté sur le papier que des ébauches à travers lesquelles lui seul pouvait se reconnaître. Chef-d'œuvre perdu sans rémission ! Il s'était enfin fixé un jour — mais ce fut celui de sa mort — pour commencer un oratorio sur un

sujet bien fait pour inspirer l'artiste qui avait traversé douloureusement les événements de 1870 : *Geneviève de Paris*[1] ; une série de tableaux musicaux montrant tour à tour l'enfant prédestinée, puis la noble femme dévouée à son peuple, secourant les populations fugitives chassées de leurs demeures par l'invasion des barbares, raffermissant le courage des Parisiens, et, miracle suprême, triomphant d'Attila par le seul prestige de sa foi. C'était, semble-t-il, l'émulation causée par le succès de *Marie-Magdeleine* de Massenet qui poussait Bizet à entreprendre une telle œuvre : sans doute aussi l'exemple de *Rédemption* de César Franck ne fut pas non plus étranger à son dessein ; et c'eût été une belle chose si, au lieu de deux, la musique française avait produit presque simultanément une trilogie d'œuvres conçues dans la forme extérieure de l'ancien oratorio, bien différentes cependant toutes trois par l'esprit : l'une, pleine de séductions mystiques, la seconde, œuvre d'un penseur, la troisième qui eût évoqué les plus purs souvenirs de nos origines nationales et eût sans doute trouvé sa place naturelle dans quelque grande exécution nationale, au Panthéon, devant les fresques de Puvis de Chavannes. Il faut insister sur la signification de cette œuvre qui n'a pas existé :

1. Ces deux derniers poèmes destinés à Bizet furent écrits par Louis Gallet, aux souvenirs de qui sont empruntés les renseignements ci-dessus.

cette *Geneviève de Paris*, que Bizet voulait écrire au moment où il venait de prouver avec éclat qu'il était devenu maître en son art, eût été sans doute un chef-d'œuvre nous eût découvert un côté nouveau du génie de l'auteur. Celui-ci, qui jusqu'alors avait été contraint de recouvrir du vernis de l'exotisme sa musique écrite pour des sujets de théâtre, se serait trouvé, cette fois, inspiré par une légende française, parisienne, et en même temps primitive : il aurait été encore plus complètement lui-même. Mais surtout il aurait édifié un monument dont l'équivalent n'a pas été construit, car il nous faut bien constater que, dans l'intervalle entre les deux guerres, aucune œuvre musicale ayant sa source dans le sentiment national n'a été produite en France ; et il nous semble que cela est un peu regrettable. Si Bizet eût vécu trois mois de plus (c'est le délai qu'il s'était fixé pour la composition de sa *Geneviève* cette lacune eût été comblée ; et peut-être en serait-il résulté, non seulement une belle œuvre, mais un grand exemple, que la musique française aurait eu avantage à suivre.

Si donc l'influence de Bizet, musicien « avancé », musicien « de l'avenir » (il ne répugnait pas à s'appliquer à lui-même ces épithètes) n'a pas été plus efficace et plus profonde, la faute n'en est pas à lui qui, en trente-six ans de vie, a donné tout ce qu'il était possible, mais à la destinée qui, plus sottement cruelle qu'elle ne

le fut jamais, l'a ainsi interrompu au moment où son action allait devenir le plus décisive.

On sait ce qui advint par la suite. *Carmen*, froidement accueillie le premier soir (moins à cause de la musique que par le fait du poème, d'une couleur si inusitée à l'Opéra-Comique) s'était relevée peu à peu : avec ses trente-sept représentations pendant les trois mois de la première saison, on ne pouvait vraiment pas dire qu'elle avait subi un échec. Bizet mourut donc, non pas de chagrin, mais des suites physiques d'un mal dont il avait ressenti les premières atteintes depuis sa jeunesse et dont l'état de dépression consécutif à tant d'efforts, de surmenage et d'émotions, joint à une hygiène défectueuse, ne pouvait qu'aggraver le progrès et précipiter l'effet. Et déjà l'œuvre avait commencé son tour du monde : elle l'acheva avec une promptitude qu'il ne semble pas qu'aucun ouvrage du même genre ait jamais connu. Revenue en France avec le prestige des succès obtenus en pays lointains, elle y reçut enfin l'accueil qu'elle méritait : parmi les œuvres musicales produites au cours de ce demi-siècle, il n'en est pas une qui ait obtenu un succès plus universel. En même temps, l'*Arlésienne*, relevée elle aussi de son premier échec, fournissait, grâce à la musique de Bizet, une carrière non moins heureuse.

Ce serait un très grand tort à beaucoup d'égards, que de prétendre rabaisser ce résultat

en le réduisant aux proportions d'un vulgaire succès de théâtre. *Carmen* fut une œuvre de propagande, tout en faveur du génie français, et pour cela seul nous devons lui rendre hommage.

Nous ne sommes pas seuls à en juger ainsi. Il est advenu qu'un jour, un Allemand, le penseur le plus profond et le plus subtil qu'en son pays ait produit son époque, après s'être longtemps absorbé dans les séductions de l'art de Wagner, finalement lassé et déçu, se retourna d'un autre côté. Relisons les paroles que Nietzsche a consacrées à Bizet et à son œuvre : il est bon et utile que nous nous en pénétrions aujourd'hui.

« J'entendais hier — le croirez-vous ? — pour la vingtième fois le chef-d'œuvre de Bizet. Comme un ouvrage pareil nous rend meilleur ! On devient soi-même « chef-d'œuvre » !... — Cette musique me paraît parfaite. Elle approche avec légèreté, avec souplesse... « *Les dieux ont les pieds légers.* » Elle est cruelle, raffinée, pleine de fatalisme : elle demeure quand même populaire, — son raffinement est celui d'une race... Elle est riche. Elle est précise. Elle construit, elle organise, elle est achevée. A-t-on jamais entendu sur la scène des accents d'une douleur plus tragique ? Et comment sont-ils obtenus ? Sans grimace, sans faux-monnayage, sans la duperie du grand style !... Elle possède la qua-

lité des pays chauds : la sécheresse de l'air, sa *limpidezza*. Par elle s'exprime une sensualité différente, une sensibilité différente, une autre gaieté. Cette musique est gaie, mais non pas d'une gaieté française ou allemande. Sa gaieté est vraiment africaine ; la fatalité est en elle, la joie y est de courte durée, soudaine, sans rémission. Bizet est enviable pour avoir eu le courage de cette sensibilité qui n'avait pas jusqu'alors trouvé d'expression dans la musique de l'Europe civilisée, — je veux dire cette sensibilité méridionale, cuivrée, ardente.., — Encore une fois, cette musique m'a rendu meilleur. *Il faut méditerraniser la musique !* Le retour à la nature, à la santé, à la gaieté, à la jeunesse, *à la vertu !..* »

Il ne faut pas chercher à rien ajouter à ce beau panégyrique, par lequel justice est rendue à l'artiste autant qu'à la race dont l'œuvre est issue. Prenons-en acte, sans en vouloir faire une machine de guerre, comme de l'expression de la simple vérité.

IV

LA GÉNÉRATION DE 1871 (*Suite*)

GUIRAUD, MASSENET, REYER, ETC.

Au moment où il entrait dans l'action, Bizet, dénombrant les forces de la jeune école dont il sentait bien qu'il était un des principaux représentants, écrivait : « Nous sommes quatre ou cinq, pas plus » ; et il nommait : « Saint-Saëns, Guiraud, Massenet, moi et quelques autres. » Si l'on tient compte qu'il ne parle que de ceux de même âge et de même origine que lui, nous devons reconnaître que sa perspicacité n'a pas été en défaut, et nous ne saurions mieux faire que de continuer notre exposé en examinant l'œuvre de ceux qu'il a désignés lui-même.

Ernest Guiraud fut pour Bizet un confident intime, une sorte d'*alter ego*. Mais il n'avait pas sa nature ardente, son initiative, son élan : plus nonchalant, il laissait aller les choses, tout en observant leur marche avec un coup d'œil sûr, expérimenté et perspicace. Fils, lui aussi, d'un musicien que les difficultés de la vie avaient contraint d'émigrer en Amérique, il était né à la

Nouvelle-Orléans (23 juin 1837) ; mais on l'avait ramené de bonne heure en France où il reçut, au Conservatoire de Paris, une solide instruction musicale. Berlioz (dont nous retrouverons presque toujours le nom associé aux débuts de ces jeunes gens, qui le vénéraient comme leur père spirituel) écrivait pendant les études de *l'Enfance du Christ*, au cours desquelles il l'assista : « Le fils de Guiraud m'a été bien utile. C'est un charmant garçon, qui deviendra *un homme*. » Il obtint le prix de Rome en 1859. Nous l'avons aperçu déjà lors de ses débuts, avant 1870 et dans les années qui suivirent immédiatement, donnant de petits ouvrages tour à tour à l'Opéra-Comique (*Sylvie*, 1864), au Théâtre-Lyrique (*En prison*, 1869), revenant à l'Opéra-Comique avec le *Kobold*, mis en scène à la veille de la déclaration de guerre, enfin, la tourmente passée, émigrant momentanément à l'Athénée (*Madame Turlupin*, 1872). Le succès obtenu aux Concerts Pasdeloup dans la même année par sa *Suite d'orchestre* affirma sa maîtrise ; il fut choisi pour composer une des trois ouvertures dont il a été question à propos de *Patrie* de Bizet. L'Opéra représenta vers le même temps (1873) son ballet *Gretna-Green*, et, en 1876, l'Opéra-Comique donna *Piccolino*, qui obtint un honorable succès. *Galante aventure*, représentée sur le même théâtre en 1882, fut moins favorisée, et une œuvre posthume, *Frédé-*

gonde, laissée inachevée par lui et terminée par M. Saint-Saëns, fut assez froidement accueillie à l'Opéra en 1895. Le fait est que Guiraud, musicien éminent, rompu à tous les secrets de la technique et justement réputé comme tel, n'était pas doué de l'imagination nécessaire à la production des chefs-d'œuvre. Par surcroît, il assistait en spectateur un peu timide à l'évolution qui se prononçait irrésistiblement à l'époque de sa pleine maturité : non qu'il eût cherché à y résister ; comme maître de composition au Conservatoire, il donna l'exemple, nous ne dirons pas d'une tolérance qui eût peut-être été coupable, s'il eût désapprouvé les tendances nouvelles, mais bien plutôt d'une pénétration qui lui permit de distinguer chez ses élèves les promesses d'un avenir hautement réalisé en effet chez quelques-uns d'entre eux ; mais, élevé à une toute autre école, il ne pouvait, sans abdiquer sa personnalité, renoncer aux principes qui avaient toujours été les siens et ceux de la plupart des maîtres de sa génération. Adonné presqu'exclusivement, dans les dernières années de sa vie, à sa mission d'éducateur, il mourut subitement, au Conservatoire même, dans le cabinet du secrétaire général, qu'il était venu entretenir de questions relatives à son enseignement (6 mai 1892). Il est tombé, lui aussi, sur la brèche !

Massenet, lui, eut une existence plus agitée.

Il n'est pas, comme les précédents, né d'une famille de musiciens : son père, officier supérieur sous le premier Empire, ancien élève de l'École polytechnique, avait quitté l'armée à la Restauration pour entrer dans l'industrie, et il était maître de forges aux environs de Saint-Étienne quand, le 15 mai 1842, naquit à Montaud (Loire) son fils Jules, dernier rejeton d'une nombreuse famille, futur auteur de *Manon*. Après des années d'enfance un peu aventureuses, durant lesquelles il subit le contre-coup de revers de fortune éprouvés par les siens, il entra au Conservatoire : il y manifesta sur-le-champ de rares aptitudes musicales, obtint sa première récompense à l'âge de onze ans et, en 1863, vingt et unième année de son âge, après avoir suivi les classes de Laurent, Savard, Reber et Ambroise Thomas, il reçut coup sur coup les deux suprêmes récompenses qu'ambitionne l'élève compositeur : le premier prix de fugue et le grand prix de Rome. Le séjour réglementaire qu'il fit en Italie fut certainement favorable au développement de sa nature musicale. Camarade d'artistes dont il était le plus jeune, mais non le moins vivant, l'esprit ouvert aux impressions du dehors autant qu'appliqué au travail intérieur, il commença à Rome la vie de labeur obstiné que la mort seule put interrompre. Un croquis de Chaplain, son compagnon à la Villa Médicis, le montre en excursion dans la campagne romaine,

monté sur un âne, notant une mélodie rustique qu'un berger fait entendre sur son *piffero*; et ce thème lui servit, dit-on, pour composer l'introduction pastorale de *Marie-Magdeleine*. Il faisait aussi, n'en doutons pas, provision de matériaux plus personnels : bien qu'il n'ait daté de Rome aucune des œuvres qu'il a publiées plus tard, il y composa, nous le savons, mainte page musicale qu'il sut utiliser dans ses œuvres les plus renommées.

De retour à Paris en 1866, il y retomba dans les réalités de la vie, qui n'étaient pas douces aux jeunes compositeurs. Si parfois il se montrait peu difficile sur le choix des milieux dans lesquels il produisit ses premières œuvres (mais s'il eût été difficile il ne les aurait pas du tout produites), du moins il ne concéda rien aux mauvais goûts du public. Ce fut ainsi que, dans un Casino dont l'orchestre était dirigé par Arban (ces deux noms attestent que le fonds du répertoire en était fourni par de brillants solos de cornet à piston et d'entraînants quadrilles sur les opérettes d'Offenbach), il ne dédaigna pas de faire entendre une suite d'orchestre, *Pompeia* (24 février 1866), qui, le titre l'indique, retraçait ses impressions de la vie antique éprouvées dans la classique Italie. Cette première œuvre symphonique du futur auteur de *Roma* n'a pas été publiée; mais plusieurs indices nous permettent d'assurer qu'elle n'a pas été perdue et la musique s'en retrouve, à peu près entière,

dans la partition des *Erinnyes*, une des œuvres du plus haut style qu'ait produites Massenet.

Il fut, nous le savons déjà, un des rares privilégiés à qui Pasdeloup ouvrit les portes de ses Concerts populaires : une Suite d'orchestre (dénommée « première » puisqu'il n'était plus fait état de *Pompeia*) y fut exécutée le 24 mars 1867 et fort discutée : c'était le commencement de la renommée ! Nous avons cité aussi en son temps *la Grand' tante*, un acte représenté à l'Opéra-Comique. Mais il faut s'arrêter davantage sur de petites œuvres par lesquelles se révéla une nature très affinée ; les « poèmes » que Massenet écrivit pour la voix accompagnée par le piano : *Poème pastoral*, *Poème d'avril*, *Poème d'octobre*, *Poème du souvenir*, genre issu des cycles de mélodies où Schumann a manifesté le meilleur de sa nature intime et que personne n'avait encore cultivé en France. Les premiers essais qu'il en fit furent vraiment des coups de maître et ces menues compositions dénotèrent chez le jeune musicien qui les avait produites la pratique d'un art souvent exquis.

Ce n'était pourtant là encore que des promesses, et Massenet ambitionnait de faire plus grand et de s'élever plus haut. Pendant plusieurs années il se recueillit, se préparant à l'effort définitif. Il prit part à un concours pour la composition d'un opéra à l'occasion duquel s'agitèrent tous les jeunes musiciens de l'époque et qui

aboutit au plus lamentable échec, car à tous fut préféré M. Diaz, dont *la Coupe du roi de Thulé* fut représentée à l'Opéra, en 1873, sans aucun succès. La partition qu'avait présentée Massenet, et qui fut classée seconde, fut appréciée en ces termes par le jury : « L'auteur poursuit un idéal élevé sans doute, mais qui a semblé incompatible avec les nécessités du théâtre. » Il aurait fallu, pour réussir en ce temps, faire du mauvais Verdi. Au reste, rien n'a été perdu de cette musique, dont Massenet a repris, dit-on, tous les morceaux pour leur faire place dans les opéras qu'il composa par la suite pendant vingt ans et plus : on en retrouve dans *le Roi de Lahore*, dans *le Cid*, jusque dans *Esclarmonde*.

La guerre survint pendant qu'il était encore dans cette retraite volontaire. Il resta à Paris pendant le siège et servit dans un bataillon de la garde nationale. Mais quand des jours meilleurs furent revenus et que commença à se prononcer le mouvement de rénovation de la musique française, il fut des premiers sur la brèche. A la Société Nationale, à la vérité, il n'a joué qu'un rôle assez détaché, et il fut bientôt manifeste que ses sympathies n'étaient pas là. Il tâtonna quelques moments encore, improvisant en hâte pour l'Opéra-Comique un *Don César de Bazan* (30 novembre 1872) trop peu mûri pour compter dans son œuvre et donnant à Pasdeloup une seconde suite d'orchestre.

Mais bientôt vint le temps où il s'affirma de façon définitive. 1873 fut l'année où il se posa en maître ; sans méconnaître la valeur des travaux accomplis à la fin de sa carrière, nous pouvons dire que sa production des dix années qui suivirent est ce qui importe le plus dans son œuvre et que cette saison de sa vie fut la plus brillante et la plus féconde.

Le 6 janvier 1873, l'Odéon donna la première représentation des *Erinnyes*, l'admirable poème antique par lequel Leconte de Lisle avait fait passer Eschyle sur la scène française et qu'accompagnait la musique de scène ajoutée par Massenet. L'on a dit que cette musique était peu d'accord avec la tragédie ; des critiques habiles à manier l'ironie ont ajouté que d'ailleurs il était fort bon qu'il en fût ainsi, car les grâces et la douceur de Massenet permettaient, par un dosage habile, de mieux supporter la rudesse et les horreurs d'Eschyle aggravé par son adaptateur. Il y a dans ce reproche quelque chose de fondé. Il en faut reporter la responsabilité aux conditions dans lesquelles sont presque toujours effectuées, dans nos théâtres littéraires, ces associations du drame et de la musique, celle-ci semblant avoir pour principale destination non de se mêler intimement au drame et d'en renforcer la puissance, mais bien plutôt de procurer au spectateur une détente, disons mieux, une distraction, pendant les arrêts de l'action qu'elle se borne à

encadrer : situation qu'on peut déplorer, mais contre laquelle ne peut généralement pas grand' chose la volonté du musicien. Le fait est que, sauf quelques pages scéniques, la musique des *Erinnyes* n'a même pas été écrite pour la tragédie ; mieux encore, elle lui est de beaucoup antérieure et elle existait longtemps avant que Leconte de Lisle eût songé à traduire Eschyle en vers français : nous l'avons déjà annoncé en parlant de *Pompeia*, première Suite d'orchestre de Massenet, œuvre de jeunesse, écrite en Italie. Et par là nous apprenons clairement que cette musique n'est pas eschylienne, qu'elle n'est pas grecque : elle est latine. Cela constaté, il faut déclarer que c'est une très belle musique. Quand Massenet écrivit ces pages d'orchestre qui devaient devenir les préludes et entr'actes des *Erinnyes*, tout imprégné de l'ambiance qui se dégageait du sol de l'Italie, il était en outre sous l'influence d'admirables modèles qui s'étaient offerts à lui naguère : l'*Orphée* et l'*Alceste* de Gluck, ressuscités après cinquante ans d'oubli, et *les Troyens* de Berlioz représentés à la veille de son départ pour Rome : chefs-d'œuvre de sentiment profond et grave en même temps que de couleur antique, à l'action bienfaisante desquels n'avait pu échapper un artiste dont le jeune génie était en train d'éclore. C'est l'efflorescence de ce génie que l'on respire dans la musique des *Erinnyes*, et celle-ci garde un

caractère spontanée en dépit des remaniements qu'elle a dû subir avant de prendre sa place dans la tragédie.

Elle fut appréciée à sa valeur au concert mieux encore qu'au théâtre, lorsque Pasdeloup l'eut fait entendre en Suite d'orchestre, sous le titre de « Musique pour une pièce antique » : au milieu des chefs-d'œuvre classiques elle se trouvait à sa vraie place. Un prélude d'une gravité sereine se déroule d'abord, commentant le chœur des vieillards ; à l'entr'acte, les violons chantent une ample mélodie à l'expression élégiaque. Les lignes graciles et les rythmes harmonieux d'un chœur de flûtes accompagnent le cortège des suivantes d'Electre — les Choéphores — exhalant un parfum antique vraiment pénétrant et encadrant un chant de violoncelle du plus haut style mélodique : la tradition gluckiste d'*Iphigénie* et d'*Orphée* revit en ces belles pages, où la musique se mélange heureusement aux vers de l'invocation d'Electre. Les airs de ballet ont été introduits postérieurement à la représentation de 1873 : pourtant, dès la première audition au concert, les parties scéniques avaient reçu l'addition d'une *Danse des Saturnales* ; et déjà c'était une *Bacchanale* qui servait de final à la suite *Pompeia* de 1866[1].

1. Voici, d'après le compte rendu de la *Revue et Gazette musicale* en 1866, quel était le détail des morceaux de *Pompeia : Prélude, Hymne d'Eros* (danse grecque), *Chœur des funérailles, Bacchanale :* L'analogie avec les morceaux des *Erinnyes* est étroite. D'autre part,

En somme, cette œuvre de jeunesse, en ses dimensions moyennes, révèle les meilleures qualités de l'auteur. Celui-ci a pu ambitionner de faire plus grand et plus riche ; il n'a pas fait mieux.

Trois mois après, dans ce même Odéon où allait se fonder la nouvelle association destinée à survivre, celle des Concerts Colonne, l'on entendit une œuvre plus importante, par laquelle la personnalité de Massenet s'affirma définitivement : *Marie-Magdeleine*, « drame sacré », poème de Louis Gallet (11 avril 1873). Il faut se garder, pour goûter cet ouvrage, de penser aux chefs-d'œuvre dans lesquels Bach et Hændel ont chanté le même sujet, qui n'est autre que la Passion de Jésus-Christ. Le sous-titre indique clairement la nuance : *Marie-Magdeleine* n'est pas un oratorio, mais un drame (en effet on a fini par le mettre à la scène) et le style musical en est certainement moins sacré que profane. Un vers d'un des collaborateurs ordinaires de Massenet, Armand Sylvestre, définit heureusement le caractère de l'œuvre et l'idéal de l'auteur :

Je ne plains pas Jésus, les femmes l'ont aimé.

le chant du violoncelle n'est que la transcription d'une *Melodie*, n° 5 des *Dix pièces de genre pour piano*, Op. 10, datant aussi de 1866 ; enfin l'air de ballet : *La Troyenne regrettant sa patrie*, était, à l'origine, une mélodie vocale, qu'on retrouve dans les recueils de mélodies de Massenet (Néère) et qui, plus ancienne encore, date, croyons-nous, de l'époque où il était élève d'Ambroise Thomas au Conservatoire. Cela dit afin de constater que la personnalité musicale de Massenet était formée dès sa première jeunesse.

Cette note de sensualisme à tendances mystiques, qui enveloppe toute cette musique et qui se retrouve dans maints ouvrages, devait être goûtée aux alentours de 1870, quand l'opinion avait été émue naguère de l'interprétation donnée par Ernest Renan à la personnalité de Jésus : interprétation d'ailleurs mal comprise si l'on n'y voulut voir que l'effet d'un aimable scepticisme, et qui ne montre qu'un Renan déformé. Le vrai Renan de la *Vie de Jésus*, nous le retrouverons ailleurs.

Dans l'ouvrage de Massenet, le personnage de la Magdaléenne tient le premier plan, et les répliques que lui donne Jésus sont bien plutôt des paroles de tendresse que de foi. Mais les accents et les formes sont vraiment d'une séduction extrême. Un frisson inconnu sembla sembla se révéler aux auditeurs qui en subirent les premiers l'impression et qui n'avaient encore rien entendu de pareil, — car Gounod, qui est à la base, était loin d'avoir atteint à pareille intensité.

Le succès de *Marie-Magdeleine* s'affirma dès le premier soir et plaça l'auteur au rang des représentants de la jeune école sur l'avenir de qui pouvaient être fondés les plus grands espoirs. Bizet le félicitait en ces termes cordiaux : « Jamais notre école moderne n'avait encore rien produit de semblable ; tu me donnes la fièvre, brigand ! Tu es un fier musicien,

va !... Diable ! tu deviens singulièrement inquiétant !... » Et il écrivait à un autre ami : « Il faut faire attention à ce petit, il va nous passer sur le ventre. »

Massenet redoublait d'activité. Coup sur coup les concerts présentaient à leur public ses *Scènes pittoresques*, troisième suite d'orchestre (Concerts Colonne, 16 novembre 1873), son *Ouverture de Phèdre* (Pasdeloup, 22 février 1874), ses *Scènes dramatiques d'après Shakespeare* (Conservatoire, 10 janvier 1875). Charles Lamoureux, qui venait de fonder ses concerts de l'Harmonie sacrée, modernisait son répertoire en faisant succéder à la *Passion* et au *Messie* son « mystère », *Ève* (18 mars 1875), de moindres dimensions que *Marie-Magdeleine*, mais musicalement conçue dans le même esprit. Et si, pendant deux ans, l'on n'entendit rien de nouveau de Massenet, c'est qu'il se préparait à frapper un grand coup en composant un opéra en cinq actes : le 27 avril 1877, l'Académie nationale de musique représenta *le Roi de Lahore*[1].

Le Roi de Lahore n'est pas resté au répertoire. Après un brillant succès initial, qui se prolongea plusieurs années, le matériel de cet ouvrage fut

1. Le poème du *Roi de Lahore* est encore de Louis Gallet. Celui-ci, auteur des paroles de *la Coupe du Roi de Thulé*, s'était trouvé par là en rapports avec les compositeurs qui prirent part au concours ouvert pour la mise en musique de cet opéra, et il devient par la suite le librettiste attitré de toute cette génération : nous l'avons déjà vu collaborer avec Bizet ; il fera de même avec M. Saint-Saëns et bien d'autres.

détruit fortuitement et l'opéra n'a jamais été repris. C'est pourtant une des productions les plus importantes de Massenet, et de celles qui tiennent la plus grande place dans son œuvre. Par elle la tradition de l'opéra français venait se perpétuer, se rénover et s'enrichir : je parle de cette tradition instaurée par Spontini, et qu'on pourrait rattacher à celle, plus ancienne encore, de Rameau et de Lulli, où les épisodes passionnels de la pièce s'encadrent d'un grand spectacle de danses, de cortèges, de mouvements de foules, de tableaux brillants et vivants. Tout un acte se déroulait dans le paradis d'Indra, parmi les séductions les plus chatoyantes que la mythologie hindoue peut suggérer à l'imagination d'un artiste occidental. De plus en plus le style de Massenet s'affirmait avec éclat. L'inspiration mélodique avait encore l'abondance et la fraîcheur de la jeunesse, — et de fait la musique du *Roi de Lahore* était encore œuvre de jeunesse, n'étant, en grande partie, qu'une adaptation définitive de celle que, dix ans en deça, Massenet avait composée pour *la Coupe du Roi de Thulé*. De quoi nous n'avons aucunement l'intention de lui faire grief. Il faut songer qu'un opéra comme ceux dont il est ici question n'est pas un drame musical, que la musique y prime et que l'accord nécessaire entre elle et la poésie peut aussi bien s'établir si c'est elle qui préexiste, pour peu que le poète veuille avoir soin de lui

accorder exactement ses vers, et cela n'est généralement pas très difficile. Comme d'ailleurs, en dépit des principes, l'usage de ces applications a toujours existé, que l'exemple en a été donné par les plus grands maîtres de l'art, que l'on a vu souvent Bach donner une destination sacrée à des airs qu'il avait employés en premier lieu dans un but profane, Gluck faire entrer dans ses tragédies françaises des thèmes et des morceaux entiers pris aux opéras italiens de sa jeunesse et Berlioz emprunter à ses essais d'école les plus beaux thèmes de ses symphonies, nous devons admettre qu'il est admissible et nous excuserons fort bien Massenet de s'y être conformé, puisqu'en procédant ainsi, le jeune compositeur fit un si brillant début sur la scène à laquelle il devait donner plus tard tant d'autres ouvrages. Le *Roi de Lahore* s'affirma en effet comme une œuvre parfaitement homogène, d'un style soutenu, d'une coloration orchestrale très vive et très diverse, avec un peu d'enflure dans les parties d'expression, mais, dans l'ensemble, beaucoup d'éclat, une ordonnance habile et une intense vitalité.

La destinée souriait à l'auteur. Faut-il compter pour un événement heureux pour lui la mort de Bizet ? Certes, il n'en fut pas de plus déplorable pour la musique française. Mais Massenet, qui eût été probablement distancé dans la carrière par l'auteur de *Carmen*, se trouva dès lors plus

libre de ses mouvements. Si Bizet avait eu le temps d'achever *le Cid*, la représentation du *Roi de Lahore* en eût été probablement reculée : disparu de l'horizon musical, il laissa à son jeune rival le champ libre pour plusieurs années. Et voici qu'à point nommé survint un autre deuil, moins important pour l'art : François Bazin, qui, a-t-on raconté, avait jadis refusé d'admettre Massenet à sa classe d'harmonie (probablement » à cause de quelque gaminerie) mourut quelques mois après la première représentation du *Roi de Lahore*. Massenet hérita de toutes ses places. A trente-six ans il était membre de l'Institut (le plus jeune musicien qui eût été admis à l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation) et professeur de composition au Conservatoire. Il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1876.

Redoublant d'activité, il continua de produire. Dans un concert de l'Opéra, le 22 mai 1880, il dirigea la première audition d'une nouvelle « légende sacrée », *la Vierge* ; puis il donna à Bruxelles (17 décembre 1881) un nouvel opéra, *Hérodiade*, dont le fond du sujet était emprunté au conte de Gustave Flaubert : il y trouva la double occasion d'écrire une musique forte en couleur, et en même temps de puiser de nouveau à la source d'inspiration qui lui avait dicté jadis les tendres cantilènes de *Marie-Magdeleine* ; car les auteurs du poème avaient imagine

d'ajouter à la donnée principale des épisodes d'amour où saint Jean-Baptiste et Salomé se donnaient la réplique, et cette manière profane, un peu mièvre, de traiter les sujets religieux ne laissa pas, dès lors, de lasser l'attention publique. Au reste Massenet ne cessait pas de multiplier les œuvres purement musicales : le même jour (8 février 1880) les Concerts Colonne et Pasdeloup donnèrent simultanément ses *Scènes napolitaines*; puis les *Scènes alsaciennes* (19 mars 1882) et les *Scènes de féerie* (11 février 1883) parurent dans la première de ces institutions. Enfin, le 19 janvier 1884, l'Opéra-Comique donna *Manon*, cinq actes et six tableaux, dont le poème, en vers libres, avait été tiré du roman de l'abbé Prévost par Henri Meilhac et Philippe Gille.

Manon est, entre toutes les œuvres de Massenet, celle qui lui a valu le succès le plus universel et qui reste comme le type le plus accompli de son art. Non qu'elle révèle des qualités d'invention supérieures à celles des précédents ouvrages : au contraire, en comparant la partition aux œuvres produites dix ans en deça, il apparaît que la veine musicale est déjà un peu moins abondante, et que par endroits la création spontanée est remplacée par l'habileté. Mais que cette habileté est rare, et qu'il y a de grâce dans cette œuvre ! La musique y est à fleur de peau ; mais sa caresse est exquise, et l'on ne saurait nier que, par ces qualités

mêmes, elle n'exprime admirablement la nature de l'héroïne du roman. Œuvre toute française que celle-là : disons mieux, toute parisienne. Aussi ne peut-on s'étonner que le succès de *Manon*, qui ne peut-être comparé qu'à celui de *Carmen*, ait été considérable à l'étranger aussi bien qu'en France. Si l'art français a pu avoir des visées plus hautes, il n'a jamais rien produit de plus charmant

Il convient de rattacher à cette période de grande production une œuvre qui ne vit le jour que plusieurs années plus tard, *Werther*, représenté pour la première fois à l'Opéra de Vienne en 1892, mais composé depuis plusieurs années : Carvalho, à qui l'ouvrage avait été présenté d'abord, avait refusé de le produire sur la scène de l'Opéra-Comique, qu'il jugeait malséant d'ensanglanter par le coup de pistolet final. On y retrouve encore toute l'abondance d'invention musicale dont Massenet ne parvenait pas à épuiser la source. Sans doute l'accent n'a pas l'amertume, l'intensité, l'âpreté des mélancolies romantiques. Le personnage sur qui se fixe le principal de l'attention n'est pas Werther : c'est Charlotte. Aussi la musique a-t-elle des intimités féminines par lesquelles s'évoque la pensée des juvéniles inspirations de l'auteur — celles du *Poème d'avril*, — si fraîches et d'un parfum si subtil. Le héros de Gœthe écrit dans une de ses premières lettres : « Il règne en mon âme une

étonnante sérénité, semblable à la douce matinée de printemps dont je jouis avec délices. » C'est cet aspect du personnage que le musicien semble avoir surtout aperçu. Le dialogue au cours duquel Werther et Charlotte échangent le premier aveu, le soir, au clair de lune, tandis que s'épandent les bruits de la nature et que, mêlée aux bruissements lointains de la danse, s'élève peu à peu l'intime et tendre symphonie des violons, est assurément une des pages les plus représentatives de la nature de Massenet, et le tragique dénouement, a inspiré au musicien des accents vraiment douloureux et sincères.

Ainsi, à peine à l'âge de quarante-cinq ans, Massenet avait déjà à son actif un bagage suffisant pour constituer l'œuvre de toute une vie bien remplie. De fait, ses meilleures qualités sont entièrement contenues dans cette partie de son œuvre, et, sans vouloir prétendre qu'il se répéta par la suite, nous pouvons dire que, pendant les vingt-cinq ans qui lui restaient à vivre, il ne fit guère que renouveler, sous d'autres formes, les sensations qu'il avait fait éprouver si heureusement jusqu'alors. Aussi, bien que plusieurs des œuvres qu'il nous reste à citer compte parmi ses plus accomplies et lui aient valu les succès les plus éclatants, nous ne ferons plus guère que les énumérer. Nommons donc, dans l'ordre chronologique : *le Cid* (Opéra, 30 novembre 1885), *Esclarmonde* (Opéra-Comique, 15 mai 1889), *le Mage*,

sur un poème de M. Jean Richepin (Opéra, 16 mars 1891), *Thaïs*, d'après le roman de M. Anatole France (Opéra, 16 mars 1894), ouvrage par lequel Massenet avait tenté de donner à l'Opéra un équivalent de *Manon*, et qui, fort discuté à son apparition, finit par s'imposer au goût du public ; *le Portrait de Manon* (un acte, Opéra-Comique, 8 mai 1894) ; *La Navarraise*, action violente, fortement poussée en couleur (Londres, Covent Garden, 20 juin 1894) ; *Sapho*, sujet moderne, tiré du roman d'Alphonse Daudet (Opéra-Comique, 27 novembre 1897) ; *Cendrillon*, conte de fées (*id.* 24 mai 1899) ; *Grisélidis*, autre conte, emprunté à Boccace celui-là (*id.* 20 novembre 1901).

Il convient de donner une attention particulière à l'œuvre qui se présente maintenant, de dimensions peu étendues et d'une conception qui sort de l'ordinaire : *le Jongleur de Notre-Dame* (Monaco, 18 février 1902) : le sujet de ce « miracle », emprunté par un professeur de notre Université, M. Maurice Léna, à la plus pure tradition du moyen âge français, se déroule dans le cadre de l'abbaye de Cluny, parmi les moines, et, particularité unique dans l'œuvre de Massenet, sans l'intervention d'aucun rôle de femme ; mais l'évocation est si heureuse qu'elle a inspiré au musicien une des partitions les plus vivantes et du meilleur style qu'il ait composées dans cette dernière période de sa vie.

Enfin il faut encore citer *Chérubin* (Monaco, 24 février 1905), *Ariane* (Opéra, 31 octobre 1906), où se retrouve le grand style des œuvres des premiers temps, *Thérèse* (Monaco, 7 février 1907), sujet révolutionnaire, d'après un récit de Jules Claretie; *Bacchus* (Opéra, 5 mai 1909); *Don Quichotte* (Monaco, 19 février 1910); *Roma* (*id.* 17 février 1912); *Panurge* (Théâtre-Lyrique de la Gaîté, 25 avril 1913), à quoi il faut ajouter *Amadis* et *Cléopâtre*, ouvrages posthumes. Et notons que cette liste surabondante ne comprend que des drames complets, qu'il y faudrait encore ajouter des ballets, comme le *Carillon*, la *Cigale*, *Espada*, *les Rosati*, de la musique de scène pour *Théodora* et le *Crocodile*, de Victorien Sardou, *Nana-Sahib* de M. Jean Richepin, *Phèdre*, de Racine, etc., un oratorio, *la Terre promise*; plusieurs compositions d'orchestre, et une infinité de morceaux de chant, en solo ou en chœur. Quelle vie de labeur que celle de l'artiste qui a accumulé une telle production !

Entre temps, il s'était consacré assidûment à sa classe de composition au Conservatoire, qu'il tint pendant dix-huit ans (de 1878 à 1896). De nombreux noms qui figureront dans la suite de cette histoire, ceux de ses élèves devenus des maîtres à leur tour, montreront si cet enseignement fut efficace.

Il est mort à Paris, le 13 août 1912, à l'âge de soixante-dix ans, ayant conservé jusqu'au seuil

de la vieillesse ses allures de « jeune maître ». Dans une singulière fantaisie qu'il intitula « Pensées posthumes » et qui fut publié par un journal peu avant sa mort, il imagine qu'assistant à ses propres funérailles il entend les propos qui s'y tiennent. Les bons confrères se disent entre eux : « Maintenant qu'il est mort, je pense qu'on le jouera moins. » Cette ironique prophétie n'a pas été réalisée. Les affiches de nos théâtres de musique n'ont pas cessé d'annoncer les représentations de ses œuvres ; à cette époque de guerre où nous écrivons, et qu'heureusement pour lui il n'a pas vue, les noms qui s'y inscrivent le plus obstinément sont toujours *Manon*, *Werther*, *Thaïs*, *le Cid*, *Sapho* et *le Jongleur de Notre-Dame*.

A l'encontre de Massenet, Reyer a peu produit : deux seuls opéras, postérieurement à 1870, ont suffi à établir sa renommée. Celle-ci n'en fut pas moins étendue ni moins durable.

Ernest Reyer est né à Marseille le 1er décembre 1823. Il s'appelait, en réalité, Rey : la désinence quelque peu germanique qu'il ajouta à ce monosyllabe n'était pas défavorable, lorsqu'il commença à se faire connaître, à un musicien sérieux qui voulait se « faire un nom ». Nous l'avons déjà entrevu, associé aux premières tentatives du Théâtre-Lyrique, auquel il donna d'abord *Maître Wolfram* (1854), puis *la Sta-*

tue (1861). Par son âge, il avait précédé les jeunes artistes qui avaient suivi la filière du Conservatoire et du prix de Rome ; pourtant, ayant débuté moins tôt, c'est à leur génération qu'il faut le rattacher. Reyer en effet ne fut pas uniquement un compositeur. Il eut des attaches avec les gens de lettres et les autres artistes autant et plus qu'avec les musiciens. Il a raconté plaisamment que, lorsqu'il écrivit son petit acte de *Maître Wolfram*, ils ne furent pas moins de douze à y travailler : outre Méry, auteur responsable, il groupa dans sa collaboration Théophile Gautier, qui écrivit pour sa musique des strophes charmantes, Maxime du Camp et plusieurs autres écrivains en réputation à l'époque. Gautier fit les vers de son premier ouvrage, *le Selam*, ode-symphonie (1850) et le scenario de son ballet *Sacountala* (Opéra, 1858). Et c'est bien à lui que Gustave Flaubert, après avoir songé d'abord à Verdi, destina l'adaptation musicale de *Salambo*. Enfin Reyer fit une longue carrière comme journaliste. Il fut pendant trente-cinq ans le critique musical du *Journal des Débats*, et certains ont assuré que, s'il l'eût voulu, il aurait tenu une place à l'Académie Française. Un de ses traits caractéristiques est la fidélité qu'il a toute sa vie conservée à Berlioz, dont il fut l'ami et l'admirateur à une époque où ces admirateurs étaient rares, surtout parmi les musiciens, et il ne perdit jamais l'occasion de

le glorifier après sa mort. Il fut du reste son successeur à deux places importantes : à l'Académie des Beaux-Arts (où il s'assit sur son siège après un intermédiaire) et au *Journal des Débats*. Et dans maintes pages de ses meilleures œuvres il a su faire revivre quelque chose de l'inspiration qui nous a valu les *Troyens*.

Quand nous aurons nommé encore *Erostrate*, opéra qui, représenté pour la première fois à Bâle en 1862, fut donné à l'Opéra de Paris, dans les pires conditions, en septembre 1871, lorsque la ville n'était pas encore relevée de ses ruines, nous aurons cité tout ce que Reyer a produit avant la guerre franco-allemande. Mais déjà, et depuis plusieurs années, il avait commencé à travailler à un ouvrage qui demeura longtemps avant de voir le jour : *Sigurd*, opéra en cinq actes, représenté pour la première fois au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 7 janvier 1884.

Sigurd a été victime d'un rapprochement que le public était fatalement conduit à faire en constatant que la donnée du poème est empruntée aux mêmes sources que *l'Anneau du Nibelung*, de Richard Wagner, et que Sigurd est le même personnage que Siegfried. Reyer l'a bien compris ; il s'est plaisamment avoué battu et résigné quand, au lendemain de la première représentation de la *Valkyrie* à Paris, il écrivit : « Nous tous que le génie du Titan victorieux écrase, anéantit, ce qu'il nous reste à faire, après avoir

jeté un dernier et douloureux regard sur le passé c'est de saluer l'avenir et de tomber avec grâce... » Mais la chute était-elle si inéluctable ? Et est-il absolument nécessaire de refuser le droit à la vie à un ouvrage de bonne foi parce qu'il a eu le même point de départ qu'un autre, celui-ci fût-il chef d'œuvre ? Notons qu'il n'est pas exact que *Sigurd* et *Siegfried* soient puisés à une source identique : le drame wagnérien est principalement établi sur les *Eddas* scandinaves, tandis que l'opéra a demandé son sujet au poème germanique (postérieur) des *Nibelungen*. Wotan ne joue aucun rôle dans ce dernier : c'est tout au plus s'il y est question d'Odin, ce qui est tout différent ; et quant à la philosophie de Schopenhauer, dont Wagner a si fort imprégné son drame, je croirais volontiers que Reyer, aussi bien que son collaborateur Emile Blau, l'a ignorée toute sa vie. Il convient enfin de laver notre auteur de la faute d'avoir péché par présomption en osant se mesurer avec le maître saxon : il n'y a aucunement songé, les dates sont là par le dire. *Sigurd* était annoncé et commencé dès 1866 ; il en fut donné au concert des auditions fragmentaires en mars 1873 ; quant à *Siegfried* et au *Crépuscule des dieux*, ils ne furent pour la première fois représentés, en Allemagne, qu'en 1876 — et en France beaucoup plus tard — trente ans plus tard. Il serait donc peu séant d'accuser Reyer, soit d'avoir

voulu entrer en concurrence avec Wagner, soit de l'avoir imité. Et comme leurs œuvres ne se ressemblent pas du tout, je pense qu'il nous est permis de considérer *Sigurd* en soi-même et sans que nous ayons à nous préoccuper même de savoir si la tétralogie a jamais existé.

Donc, *Sigurd* est un opéra français, écrit sous l'influence des idées rénovatrices qui, au moment où il fut conçu, cherchaient à soustraire le genre aux conventions surannées de l'opéra italien, mais sans s'inquiéter encore du drame symphonique. Il est plein d'éclat, de mouvement et, par endroits, de poésie. La veine mélodique y est abondante. Parmi les petites malices qui ont été multipliées généreusement à l'adresse de l'œuvre et de l'auteur, il en est une dont nous voulons retenir au moins la première partie, qui contient un éloge mérité : « C'est plein d'idées... » La suite du propos fait entendre que l'habileté technique de Reyer n'était pas grande, et c'est encore vrai : il était de ceux qui ne doivent rien qu'à la nature. Mais cette nature était robuste et virile ; ses chants ont un tour spontané, une grâce qui n'a rien d'efféminé ni de mièvre, et si son orchestre n'a pas ces transparences que l'on admire ailleurs, il est coloré, éclatant et expressif. L'ouverture de *Sigurd*, digne sœur de celle d'*Euryanthe*, suffirait au besoin pour en témoigner.

Les mêmes qualités, un peu atténuées par

l'âge, se retrouvent dans *Salammbô*, représentée pour la première fois à Bruxelles le 10 février 1890, et l'on a admiré la pénétration avec laquelle le musicien a su faire passer dans les sons le caractère, le sentiment et la couleur d'un des plus merveilleux récits qu'ait produits la littérature au milieu du XIXe siècle.

Il est donc bien vrai que deux œuvres de telle valeur suffisaient amplement à remplir une vie d'artiste.

Reyer est mort au Lavandou (Var) le 15 janvier 1909, âgé de près de quatre-vingt-six ans.

Nous avons rencontré aussi le nom de Léo Delibes avant 1870, alors qu'il composait des œuvres futiles, dont le souvenir a inspiré à M. Saint-Saëns cette boutade : « Ce n'est pas à lui que la critique française a reproché de n'avoir pas de mélodie : il avait fait des opérettes ! » Il est né à Saint-Germain du Val (Sarthe) le 21 février 1836 et a vécu assez obscurément jusqu'au jour où, devenu chef de chant à l'Opéra, il parvint à faire représenter à ce théâtre les ballets que nous avons eu déjà l'occasion de nommer, *La Source* et *Coppelia* ; ce dernier est resté comme un des meilleurs modèles de danse théâtrale, brillante, nerveuse, colorée, pittoresque. Plus tard, dans le même ordre d'idées, il mit le sceau à sa renommée en donnant sur la même scène *Sylvia* (1876), un des plus remarquables

ballets d'action qu'on y ait vus. Elevant ses visées toujours plus haut (bien qu'il n'ait jamais osé pénétrer dans le domaine de la symphonie), il composa pour l'Opéra-Comique un ouvrage dont le tour de main est charmant, *le Roi l'a dit*, et plus tard, donna sur la même scène, après *Jean de Nivelle* (1880), l'ouvrage qui a fait le plus pour propager sa renommée : *Lakmé* (14 avril 1883). Un mot de cette pièce donne une idée exacte de son caractère : « Prendre le dessin d'un bijou... » La musique de *Lakmé* semble en effet un de ces bijoux exotiques dont la curiosité et la coquetterie féminine aiment à se parer, élégamment ciselés, pittoresques et d'un aspect joliment artistique ; elle n'est d'ailleurs pas dénuée d'un certain sentiment élégiaque et garde constamment un aspect de grande distinction. Les compositions de Léo Delibes dénotent une finesse de touche qui s'harmonise parfaitement avec la plupart des sujets traités par lui : cette qualité faisait le mérite du *Roi l'a dit*, aimable comédie qui se joue en costumes Louis XIV, et les danses qu'il a écrites pour accompagner la représentation du *Roi s'amuse* de Victor Hugo sont un excellent pastiche du style de notre ancienne musique. Des sujets plus dramatiques convenaient moins bien à sa nature : on le vit lorsqu'après sa mort fut représenté un dernier ouvrage auquel il avait donné tous ses soins, et qui d'ailleurs, laissé inachevé, fut complété par

une autre main : *Kassia* (21 mars 1893). Professeur de composition au Conservatoire et membre de l'Académie des Beaux-Arts, Léo Delibes mourut à Paris à un âge où l'on pouvait croire qu'il jouirait de la vie pendant de longues années encore, le 16 janvier 1891.

M. Paladilhe (né à Montpellier en 1844) fut le plus jeune musicien à qui ait été décerné le prix de Rome : il obtint cette récompense en 1860, à l'âge de seize ans. Epris de pittoresque et pénétré du sentiment du chant populaire, il rapporta d'Italie une mélodie qu'il y avait composée en s'inspirant des inflexions et des formes des chansons du pays, et le succès de cette jolie page fut tel que, pour beaucoup, M. Paladilhe est resté « l'auteur de *Mandolinata* ». Il mit en musique *le Passant*, de François Coppée (Opéra-Comique, 1872), puis donna au même théâtre *l'Amour africain*, sur un poème d'Ernest Legouvé (1875), *Suzanne* (1878) et *Diana* (1885) ; il composa, un peu plus tard, un petit oratorio, *les Saintes Maries de la Mer*, *légende de Provence* (1892) ; enfin il fit représenter à l'Opéra *Patrie*, d'après le drame de Victorien Sardou (20 décembre 1886), œuvre par laquelle il s'efforça d'enfler ses pipeaux et de hausser son style au niveau du drame national : à quoi il a sans doute réussi, puisque, profitant de la tragique coïncidence entre le sujet de la pièce et les événements au

cours desquels la Belgique a été de nouveau opprimée par de tyranniques envahisseurs, l'Opéra a pu reprendre *Patrie* en 1916 et montrer par là que l'œuvre n'était aucunement au-dessous de la situation. M. Paladilhe a été nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1892.

Successeur de M. Paladilhe au concours de Rome, où il a obtenu le prix en 1861, M. Théodore Dubois, né à Rosnay (Marne) le 24 août 1837, peut être cité comme un exemple de conscience et de probité artistiques en un temps où les musiciens ont été sollicités par des tentations si diverses. Nous l'avons vu, dès avant 1870, maître de chapelle à Sainte-Clotilde (avant de passer à la Madeleine, où il devint ensuite organiste), affirmer sa maîtrise comme musicien religieux avec les *Sept paroles du Christ*, restées comme une œuvre de fonds au répertoire des chapelles ; des motets et des messes, dont, l'une était déjà un envoi de Rome, et dont, par la suite, il multiplia le nombre : il s'y montra digne continuateur de Chérubini, dont il a, jusqu'au seuil du vingtième sciècle, su maintenir le style classique, pur et uni. Vivant à une époque où il est souvent parlé de « concessions », il n'en a fait aucune ni dans un sens ni dans un autre ; s'il n'a pas cherché à suivre le mouvement qui entraînait la jeunesse française vers des contrées nouvelles, c'est, apparamment, qu'il n'a pas jugé bon

qu'il en fût ainsi ; mais pas davantage il n'a sacrifié au faux goût du passé. Son art, auquel le mouvement fait un peu défaut, convenait mieux à l'église ou au concert qu'à la scène ; aussi a-t-il peu réussi au théâtre, quoiqu'il y ait donné plusieurs œuvres : *la Guzla de l'Émir* (1873, déjà nommée) ; *le Pain bis*, un acte à l'Opéra-Comique (1879) ; *la Farandole*, ballet (Opéra, 1883) ; *Aben-Hamet*, opéra italien (Théâtre italien, 1884) ; *Xavière* (Opéra-Comique, 1895). L'oratorio lui a été plus favorable : il a produit en ce genre *le Paradis perdu*, couronné au concours de la Ville de Paris en 1878, *le Baptême de Clovis*, composé sur le texte latin d'une ode du pape Léon XIII et exécuté solennellement dans la cathédrale de Reims en 1899, etc. Il a écrit de nombreuses œuvres instrumentales : deux symphonies, des ouvertures, des concertos, un poème symphonique en trois parties, *Adonis*, sans compter les compositions pour instruments seuls, les mélodies et autres morceaux de moindre importance. Bref, l'art classique n'a pas eu, à la fin du XIXe siècle, de plus respectable représentant. Enfin, et ce ne fut pas la partie la moins utile de sa mission, il a consacré les meilleures années de sa vie à l'enseignement : professeur d'harmonie, puis de composition au Conservatoire, il en est, à la fin, devenu directeur (en 1896, à la mort d'Ambroise Thomas), et, fut en 1894, nommé membre de l'Académie des

Beaux-Arts, où il succéda à Gounod. Ayant pris sa retraite en 1906, il n'a malheureusement pas pu en jouir à son gré dans la tranquillité du pays natal, la petite ville de Rosnay, voisine de Reims, ayant été depuis 1914, sinon occupée par l'ennemi, du moins si proche du front qu'il ne lui a plus été permis de rentrer dans la maison paternelle.

Musicien d'église lui aussi, M. Ch.-M. Widor (né à Lyon, le 24 février 1845, d'un père alsacien) a enrichi la littérature de l'orgue d'œuvres peu nombreuses, mais de haut style : les principales sont des *Symphonies*, dans quelques-unes desquelles revivent l'esprit et les formes de J.-S. Bach ; et le mérite en est d'autant plus rare que ces nobles pages furent écrites un un temps où l'art de Bach était encore bien ignoré en France. Les premières ont suivi de peu la nomination de M. Widor au poste d'organiste de de Saint-Sulpice (1869), et il apparaît que leur conception a emprunté au magnifique instrument sur lequel elles ont pour la première fois sonné quelque chose de sa grandeur monumentale. Il a composé aussi des symphonies proprement dites, au nombre de trois, dans la dernière desquelles (op. 69) l'orgue concerte avec l'orchestre ; des concertos ; un poème descriptif : *la Nuit de Walpurgis* ; de la musique de chambre, des morceaux pour divers instruments, des mélodies, etc. Il n'a pas dédaigné non plus les accents

moins austères du théâtre, a donné à l'Opéra un ballet, *la Korrigane* (1880), à l'Opéra-comique *Maître Ambros* (1886) *les Pêcheurs de Saint-Jean* (1905) et écrit une poétique musique de scène pour le *Conte d'Avril*, de M. Dorchain (d'après Shakespeare), représenté à l'Odéon en 1885, ainsi que quelques morceaux pour les *Jacobites* drame de François Coppée (même théâtre et même année). Esprit ouvert aux manifestations les plus diverses des lettres et des arts, auteur de plusieurs écrits sur la musique d'église, d'orgue et d'orchestre (notamment un supplément au *Traité d'instrumentation* de Berlioz), il a, en 1914, été élu secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts (dont il était membre depuis quatre ans), fonction dans laquelle l'avait précédé jadis un musicien, Halévy. Il est également professeur de composition au Conservatoire, où il était entré en premier lieu comme professeur d'orgue.

Dans ce dénombrement de nos forces musicales, il faut nous efforcer de n'en omettre aucune ; mais leur abondance nous oblige à ne plus nous arrêter désormais que sur les maîtres dont l'action fut profonde et durable.

Nous passerons donc rapidement sur Charles Lenepveu (né à Rouen en 1840), qui, prix de Rome en 1865, ne produisit guère d'autres ouvrages que le *Florentin* (Opéra-Comique, 1874),

Vélleda (Londres, 1882) et diverses pages musicales consacrées à Jeanne d'Arc, à la mémoire de qui, en sa qualité de Rouennais, il était particulièrement attaché. Successeur d'Ambroise Thomas à l'Institut, il consacra principalement les dernières années de sa vie à enseigner la composition au Conservatoire et mourut en 1910.

Bourgault-Ducoudray (né à Nantes en 1840, prix de Rome en 1862, mort à Paris en 1910) a écrit de la musique d'église (*Stabat mater*, envoi de Rome), de concert (*la Conjuration des fleurs*), des œuvres orchestrales (*Rapsodie cambodgienne*, d'une belle coloration, *le Carnaval d'Athènes*, etc.), et fait représenter à l'Opéra *Thamara* (1891). Il a consacré le meilleur de son activité à remplir son rôle d'éducateur et d'initiateur d'art : professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, il ne s'attacha pas seulement à faire connaître aux générations nouvelles les chefs-d'œuvre trop ignorés des anciens maîtres ; il voulut pénétrer jusqu'à l'art du peuple. Les recueils qu'il a publiés de mélodies populaires recueillies par lui-même en Grèce et en Bretagne sont des œuvres dont l'importance ne saurait être exagérée. L'insistance qu'il a mise à faire ressortir les caractères des anciens modes, dont ces mélodies donnent de nombreux exemples, n'a sans doute pas été étrangère à l'évolution de la langue musicale qui s'est accomplie depuis peu.

Émile Pessard (né en 1843, prix de Rome en 1866, mort au cours de la présente année 1917) a donné au théâtre *la Cruche cassée* (1870), *le Char* (1878), *le Capitaine Fracasse* (*id.*), *Tabarin* (1885), *les Folies amoureuses* (1891), etc. Il s'est consacré en partie à l'enseignement de la musique populaire.

L'année 1870 vit proclamer deux prix de Rome : MM. Henri Maréchal (Paris, 1842), et Charles Lefebvre (*id.*, 1843, mort en septembre 1917, au moment même ou s'imprime ce livre).

Le premier, après avoir composé à Rome un oratorio, *la Nativité*, devint le collaborateur des écrivains alsaciens Erckmann-Chatrian : il orna d'une musique pleine de grâce, de sentiment, de parfum du terroir, l'opéra-comique tiré de leur jolie nouvelle, *les Amoureux de Catherine* (1876), composa la musique de scène de leurs comédies *l'Ami Fritz* (même année) et *les Rantzau* (1882), leur emprunta encore le poème de l'opéra-comique *la Taverne des Trabans* (1881). Enfin il a donné *Deidamie* à l'Opéra (1893), *Calendal*, d'après le poème de Mistral (Rouen, 1894), et *Daphnis et Chloé* au Théâtre lyrique de la Renaissance en 1899.

M. Ch. Lefebvre a fait entendre aux Concerts Pasdeloup un oratorio d'un beau style, *Judith*, produit un grand nombre d'œuvres de musique instrumentale ou vocale, parmi lesquelles il faut

citer *Dalila*, suite pour orchestre d'après le drame d'Octave Feuillet, et donné à la scène *le Trésor*, sur la pièce de François Coppée (Angers, 1883), *Zaïre* (Lille, 1887), et *Djelma* (Opéra, 1894).

Alphonse Duvernoy (Paris 1842) est sorti d'une lignée d'artistes dont plusieurs générations se sont succédé au Conservatoire, cela depuis la fondation de l'école. Il ne s'est d'ailleurs pas présenté au concours de Rome, ayant surtout, dans sa jeunesse, étudié le piano. Devenu virtuose, il s'essaya d'abord dans la composition de la musique instrumentale, puis haussa son ambition jusqu'à celle des œuvres lyriques et dramatiques écrites pour le concert et le théâtre. *La Tempête* fut couronnée au concours de la Ville de Paris en 1882 ; deux ans plus tard, les concerts Lamoureux firent entendre *Sardanapale*, qui fut ensuite mis en scène à Lyon (1892). Il donna enfin à l'Opéra *Hellé* (1896) et un ballet, *Bacchus* (1902). Il est mort en 1907.

Mme Cécile Chaminade est, en son temps, une des rares femmes qui se soient distinguées dans l'art de la composition. Elle a publié un grand nombre d'œuvres pour le piano, la voix, l'orchestre, et abordé le théâtre avec la musique d'un ballet, *Callirhoë*.

Gaston Salvayre (né à Toulouse en 1847, prix de Rome en 1872, mort en 1916) a fait représenter avec succès au Théâtre lyrique de la Gaîté,

en 1877, un grand opéra, *le Bravo*, et à l'Opéra, la même année, un ballet, *le Fandango*. Ses ouvrages postérieurs, *Richard III* (Pétrograd, 1883), *Egmont* (Opéra-Comique, 1886), *La Dame de Monsoreau* (Opéra, 1888), *Solange* (Opéra-Comique, 1909), n'ont pas justifié toutes les espérances qu'avaient fait concevoir ses débuts.

Pour en finir avec cette génération d'artistes français rattachés à l'ancienne école, — élèves d'Ambroise Thomas, de Victor Massé, d'Henri Reber, de François Bazin, — encore peu initiés aux secrets de la symphonie et ne pratiquant guère que le théâtre, sans chercher à rénover les formes consacrées autrement qu'en y ajoutant quelques modulations ou sonorités orchestrales parfois non dénuées de quelque rudesse, nommons enfin : M. Paul Puget (1848-1917, prix de Rome en 1873), auteur de *Beaucoup de bruit pour rien* (1899) ; M. André Wormser (Paris, 1851 ; prix en 1875), auteur du ballet *l'Étoile* (1897) et de la pantomime *l'Enfant prodigue* (1890) ; M. Paul Hillemacher (1852 ; prix en 1876) qui, s'étant associé avec son frère Lucien (1860, prix en 1880) en une collaboration que la mort du plus jeune (1909) a seule pu rompre, a donné avec lui *Loreley* (couronné au concours de la Ville de Paris, 1882), *Saint Mégrin* (Bruxelles, 1886) et le *Drac* (Carlsruhe, 1896) ; M. Véronge de la Nux (1853 ; prix en 1876), qui a donné à l'Opéra *Zaïre* (1890) ; Samuel Rousseau (né en

1853, mort en 1904 ; prix en 1878), auteur de *Merowig* (1882), la *Cloche du Rhin* (Opéra, 1898) et de nombreuses œuvres de musique d'église ; Clément Broutin (prix de la même année, né en 1851, mort en 1889), le dernier élève de Victor Massé, jolie nature musicale que la maladie et une mort prématurée ont empêché de prendre tout son développement ; enfin, intermédiaire entre les classes Bazin et Massenet, M. H. Dallier, organiste émérite.

A côté de ces musiciens qui tous avaient suivi la filière de l'école, il en faut ajouter au moins deux, nécessaires à compléter la liste.

Victorin Joncières, né à Paris en 1839, fut un élève indiscipliné du Conservatoire, qu'il quitta avec éclat après avoir, à la classe de composition de Leborne, fait preuve d'un enthousiasme intempérant, scandaleux pour l'époque, en faveur de Wagner, après ses concerts de 1860. Ainsi fut-il la première victime de l'illusion wagnérienne, qui a causé tant d'autres perturbations ! Le fait est qu'il fut un des premiers en France à se parer ostensiblement de l'étiquette de wagnérien : il s'en fut à Munich assister aux premières représentations des œuvres nouvelles, dites, en ce temps-là, « de l'avenir », et tout cela pour en arriver à proclamer plus tard que le génie de Wagner n'avait pas été au delà de *Lohengrin*. Quant à lui, nous l'avons déjà vu, avant 1870,

donner à Paris des œuvres qui ne manquent pas de quelque fierté : *Sardanapale*, *le Dernier jour de Pompéi*, et *Dimitri*, qu'il fit représenter au Théâtre-Lyrique en 1876, a d'assez hautes qualités musicales ; mais son effort s'épuisa et s'arrêta là, et les œuvres de la dernière partie de sa vie, loin de rien ajouter à sa renommée, contribuèrent plutôt à l'éteindre (*la Reine Berthe*, 1878 ; *le Chevalier Jean*, 1885 ; *Lancelot*, 1900). Il est mort en 1903.

Benjamin Godard, enfin, fit entrevoir pendant quelque temps de grandes espérances, qui ne furent malheureusement pas toutes réalisées. Né à Paris en 1849, il donna des marques de précocité musicale, et ceux qui l'entouraient crurent reconnaître en lui un nouveau Mozart : peut-être fut-ce là sa perte. A peine âgé de seize ans, il commença à publier des sonates, des quatuors, des morceaux de piano, des mélodies, puis bientôt des symphonies (ou du moins des compositions orchestrales qui portent ce nom) et l'accumulation en est telle que nous devons renoncer à en faire une énumération, même sommaire. Le jour le plus glorieux de sa vie fut celui de la première audition du *Tasse*, symphonie dramatique (ou plus exactement opéra de concert), couronné au concours de la Ville de Paris en 1878 concurremment avec le *Paradis perdu* de M. Théodore Dubois. Il y a dans cette œuvre, produite par un artiste qui n'avait pas trente ans,

des qualités de poésie, de véhémence, de chaleur interne, qui firent pressentir la venue d'un nouveau maître. Malheureusement, les œuvres qui suivirent ne tinrent pas ces promesses : ni *Pedro de Zalamea* (Anvers, 1884), ni *Jocelyn* (Bruxelles, 1888), moins encore *le Dante*, qui échoua à l'Opéra-Comique en 1890; et quant à *la Vivandière*, à la représentation de laquelle la mort l'empêcha d'assister (Opéra-Comique, 1er avril 1895), si cette pièce populaire, dont le livret est amusant, a obtenu du succès, l'on ne saurait dire qu'elle ait élevé du moindre degré le niveau de l'art. Abusé par la croyance en sa prédestination, qui lui fit méconnaître l'impulsion inéluctable de l'art moderne et y rester étranger, usé avant le temps par l'excès de la production, il est mort, dans le midi, le 10 janvier 1895, âgé seulement de quarante-cinq ans.

V

CAMILLE SAINT-SAENS

La plupart des musiciens dont il vient d'être question se rattachent, nous l'avons dit, aux traditions de la musique française antérieure. Ils ne firent point, pour la plupart, partie de la Société nationale, ou bien, après un court contact, ils reprirent vite leur ancienne direction. Ainsi se formèrent dans le monde de la musique française des « partis » dont les générations précédentes n'avaient pas connu les luttes. Nous avons exposé quel fut le rôle de celui que nous pouvons qualifier de « conservateur » : considérons maintenant les musiciens « avancés ».

La Société nationale, avons-nous dit, fut fondée en 1871 par l'initiative de M. Camille Saint-Saëns, réalisant un rêve formé par lui dès avant la guerre. S'il travailla pour les jeunes, il put mettre à leur service l'expérience et la pratique de l'art acquises au cours d'un quart de siècle, car il n'y avait pas moins longtemps qu'il était sur la brèche, bien qu'il ne fût pas âgé de plus de trente-cinq ans. Et aujourd'hui, après que le

demi-siècle de plus qui sépare les deux guerres est encore presque écoulé, nous le voyons toujours, dominant de sa robuste vieillesse les générations qui se sont succédé, après leur avoir montré sans arrêt l'exemple du travail salutaire et fécond, toujours actif, toujours en éveil, poursuivant son œuvre. Quelle plus belle figure pouvions-nous souhaiter voir placer au centre de cette étude que celle de ce grand artiste, dont la vie est un exemple et l'œuvre une réalité magnifique, et qui, par quelque côté qu'on le considère, apparaît comme l'honneur de l'art de son pays et de son temps !

M. Camille Saint-Saëns est né à Paris le 9 octobre 1835, d'une famille originaire de la Normandie (une petite ville proche de Rouen porte le nom de Saint-Saëns). D'une précocité qui semble n'avoir eu d'égale dans l'histoire que celle de Mozart, il composait, à l'âge de cinq ans, des airs de danse et de petites mélodies. Plusieurs de ces pages enfantines ont été conservées ; la Bibliothèque du Conservatoire possède le manuscrit d'une romance, *le Soir*, datée de mai 1841, dont la musique, on le devine, est très simple, mais écrite avec une parfaite correction. Vers le même temps, un ami lui fit cadeau d'une partition d'orchestre du *Don Juan* de Mozart. « Quand j'y songe, a-t-il écrit, un tel présent à un enfant de cinq ans me semble une chose singulièrement hardie. Jamais idée, cepen-

dant, ne fut plus heureuse. Chaque jour, dans mon *Don Juan*, et sans y penser, avec cette prodigieuse facilité d'assimilation qui est la faculté maîtresse de l'enfance, je me nourrissais de la substance musicale... » Intelligemment dirigé dans sa famille et par ses maîtres, il donna son premier concert public à l'âge de dix ans (salle Pleyel, 6 mai 1846) et s'y révéla comme un interprète autorisé des classiques. En 1852 (il avait dix-sept ans), il publia sa première œuvre, une suite de morceaux pour harmonium, présenta à un concours ouvert par la Société de Sainte-Cécile une *Ode à sainte Cécile*, pour voix et orchestre, qui fut couronnée et exécutée le 26 décembre 1852 ; l'année suivante, procédant de même, et avec le même succès, par voie de concours, il fit connaître au public sa première symphonie (18 décembre 1853). Profitant de toutes les occasions que lui offraient les concours, assez multipliés en ce temps-là (il n'y en eut qu'un auquel il ne réussit pas, bien qu'il s'y soit présenté deux fois : le concours de Rome), à l'affût de toutes les exécutions, parfois un peu aventurées, que pouvaient lui offrir des orchestres et des chœurs d'amateurs ou de jeunes artistes, devenu, dès 1853, organiste d'une grande église de Paris, Saint-Merry, puis, en 1857, passé en la même qualité dans la paroisse élégante par excellence, la Madeleine, s'imposant à l'attention publique et bientôt consacré comme un grand virtuose

sur le piano, il commença dès lors à mener cette vie d'activité multiple, surabondante, d'ailleurs sans fièvre, qu'il eut la force de continuer jusqu'au jour où nous écrivons cette histoire. En 1870, il avait déjà dans son bagage quatre symphonies, trois concertos pour le piano, deux pour le violon, des ouvertures, une suite et d'autres morceaux pour orchestre, un quintette, un trio, des rapsodies pour orgue, des pièces pour piano, une tarentelle pour flûte et clarinette, une suite pour violoncelle, une Messe, l'*Oratorio de Noël*, l'*Ode à sainte Cécile*, une cantate en l'honneur de Hoche, une scène d'*Horace*, sur les vers de Corneille, *les Noces de Prométhée*, une quantité de morceaux pour divers instruments, piano, orgue, violon, de mélodies vocales, de chœurs religieux ou profanes, etc. Le 3e concerto, en *mi bémol*, pour piano, dernière œuvre qu'il ait produite avant la guerre de 1870, porte le numéro d'op. 29, et un grand nombre d'autres compositions furent publiées plus tard, avec une numération postérieure, ou sont restés inédits, ou ont été détruits : car l'auteur, nous le savons, a pratiqué à travers ces pages de jeunesse d'abondants élagages qui, décevant notre curiosité, nous ont privés d'en connaître plusieurs ; et cependant plusieurs de celles qu'il a jugées dignes d'être publiées témoignent d'une maturité complète et restent aujourd'hui au nombre des productions

les plus hautes et les plus dignes de son génie. Comme pianiste, il fut, dès les premiers temps, placé au premier rang dans l'estime des artistes et du public. Son aversion pour le charlatanisme, son dédain des succès faciles et des attitudes qui provoquent l'attention lui attirèrent parfois le reproche de froideur ; mais les vrais connaisseurs savaient bien ce qu'il y avait de profondément et d'éminemment musical dans son jeu tout classique. Les plus grands maîtres lui manifestaient hautement leur estime. Il vivait dans l'intimité de Liszt, de Rubinstein, de Gounod, de Mme Viardot. Berlioz écrivait qu'il était un « grand musicien ».

En dépit de ces diverses consécrations, il se sentait encore trop seul ; il n'avait pas encore pu être mis en contact avec le grand public, pas même participer à son gré à l'activité générale des artistes ses contemporains. C'est ce regret qui lui suggéra l'initiative de la Société Nationale. L'air vivifiant qu'il respira lorsqu'il se sentit vivre au milieu de ses pairs ne pouvait qu'être salutaire à son développement ; il s'élança plus librement et explora des contrées nouvelles. Il avait trouvé dans le nouveau groupement un auditoire sympathique et capable de l'apprécier ; les concerts symphoniques s'ouvraient plus largement à la jeune musique française : il en profita avidement. Il donna d'abord aux Concerts Pasdeloup son morceau d'orchestre issu de la

guerre, la *Marche héroïque*, à la mémoire d'Henri Regnault (10 décembre 1871) ; puis il entreprit la série de ses poèmes symphoniques, création entièrement nouvelle, au moins en France. Nous aurons à insister sur son importance ; bornons-nous, dans ce rapide et préparatoire *curriculum vitæ*, à indiquer des titres et des dates. Ce sont : d'abord *le Rouet d'Omphale*, qui, après avoir été essayé sur le piano à la Société nationale, fut, sous sa forme orchestrale et définitive, exécuté aux Concerts Pasdeloup le 14 avril 1872 ; puis *Phaéton*, donné à l'un des premiers Concerts Colonne du Châtelet, le 7 décembre 1873 ; la *Danse macabre* (24 janvier 1875) et la *Jeunesse d'Hercule* (13 janvier 1877), également aux Concerts Colonne. Elargissant le cadre et doublant la puissance de l'orchestre en y ajoutant l'apport des voix en solo et en chœur, il traça les grandes lignes d'un vaste tableau musical : *le Déluge*, qui n'est, à proprement parler, qu'un poème symphonique agrandi (Colonne, 5 mars 1876) ; puis il profita de l'antithèse que lui offrait l'ode de Victor Hugo : *la Lyre et la Harpe*, pour opposer musicalement l'une à l'autre la vie ardente et sensuelle du paganisme avec l'austère idéal chrétien ; cette œuvre, si française à tous égards, fut exécutée pour la première fois à l'étranger, dans une de ces solennités musicales de l'Angleterre auxquelles semblent participer les voix de tout un peuple (festival de Birmingham,

28 août 1879, — à Paris, l'hiver suivant, Concerts Pasdeloup, 11 janvier 1880). Un peu plus tard, il voulut rendre au poète un hommage harmonieux et solennel en faisant entendre, en sa présence, l'*Hymne à Victor Hugo* (Trocadéro, 15 mai 1884).

L'artiste qui avait enrichi le langage musical de tant d'heureuses trouvailles dans le domaine de l'expression ne pouvait pas, on le devine, se désintéresser du théâtre. Le fait est que, dès 1868, il avait commencé à écrire l'ouvrage qui a le plus puissamment contribué à propager sa renommée à travers le monde, *Samson et Dalila ;* antérieurement même à cette date, il avait en portefeuille la partition terminée d'un opéra-comique, *le Timbre d'argent*. Mais il trouvait plus d'obstacles encore à se faire admettre au théâtre que dans les concerts. Le directeur de l'Opéra-Comique pensa lui avoir fait une faveur considérable lorsqu'il eut consenti à représenter un acte de sa façon, *la Princesse jaune* (12 juin 1872), joli bibelot musical, mais sans importance, que le public trouva incompréhensible et qualifia (c'était l'injure à la mode) de wagnérien. Le *Timbre d'argent* dut attendre jusqu'à 1877 (23 février) pour être admis à résonner sur la scène du Théâtre-Lyrique (Gaîté), où il obtint d'ailleurs un joli succès. Quant à *Samson et Dalila*, dont le sujet biblique effarouchait les amateurs d'opéra avant qu'ils en connussent une note, il n'eût peut-être jamais vu le jour si

Liszt n'avait pris l'initiative d'en demander la partition pour la représenter au théâtre ducal de Weimar, où déjà il avait révélé jadis *Lohengrin* et *Benvenuto Cellini*; et c'est sous sa direction que l'œuvre fut offerte pour la première fois au public, traduite en allemand, le 2 décembre 1877. Quinze ans après seulement (23 novembre 1892), l'Opéra de Paris se décida à l'admettre à son répertoire : elle est près d'atteindre aujourd'hui sa quatre-centième représentation.

Le succès est un grand maître : M. Saint-Saëns, l'ayant connu, vit donc les théâtres s'ouvrir largement devant lui. Il a donné, sur diverses scènes, après les trois que nous avons nommés, les ouvrages suivants, que nous nous en tenons, pour l'instant, à énumérer : *Étienne Marcel* (Lyon, 8 février 1879) ; *Henri VIII* (Opéra, 5 mars 1883) ; *Proserpine* (Opéra-Comique, 16 mars 1887) ; *Ascanio* (Opéra, 21 mars 1890) ; *Phryné* (Opéra-Comique, 24 mai 1893) ; *Frédégonde* (commencé par Guiraud, Opéra, 18 décembre 1895) ; *Javotte*, ballet (Lyon, 1896) ; *les Barbares* (Opéra, 23 octobre 1901) ; *Hélène* (Monte-Carlo, 1904) ; *l'Ancêtre* (*id.* 1906), et la musique de scène d'*Antigone* (Comédie Française, 1894) ; *Déjanire* (Béziers, 1898, complété en opéra, Opéra, 1911) ; *Parysatis* (Béziers, 1902) ; *Andromaque* (Odéon, 1903) ; *la Foi* (1912), et *On ne badine pas avec l'amour*, composition toute récente (Odéon, 1917).

Ces multiples travaux ne détournèrent pas le compositeur de la musique pure. Si, depuis qu'il eut résigné ses fonctions d'organiste, il ne s'occupa plus guère de musique religieuse (on n'a guère à citer, comme postérieur à 1870, qu'un beau *Requiem ;* quant au psaume *Cœli enarrant*, exécuté au concert de l'Odéon le 11 avril 1873, il était écrit longtemps avant cette date), M. Saint-Saëns a produit encore, en musique instrumentale des œuvres maîtresses, au premier rang desquelles se place l'admirable *Troisième symphonie*[1], en ut mineur, op. 78 (à la mémoire de Franz Liszt), exécutée pour la première fois par la Société philharmonique de Londres en 1886. A côté de cette œuvre, il faut nommer encore un 4e et un 5e concertos pour pianos, d'autres concertos pour violon et pour violoncelle, un 2e trio, une sonate pour piano et violon, deux quatuors, l'un pour les instruments à archet, l'autre avec piano, un septuor avec trompette, sans compter d'innombrables morceaux à forme

1. Cette « troisième symphonie » est en réalité la cinquième symphonie qu'ait composée M. Saint-Saëns : la première, en *mi bémol*, est cette œuvre de la dix-septième année que nous avons vu présentée et exécutée à la Société de Sainte-Cécile en 1853 ; la seconde, en *fa*, couronnée à un concours de la Société Sainte-Cécile de Bordeaux, fut exécutée à Paris, le 15 février 1857, par la Société des jeunes artistes ; la troisième, en *ré*, fut jouée par la même société le 25 mars 1860, et la quatrième, en *la mineur*, fut entendue pour la première fois dans un concert donné à la Salle Pleyel, le 28 février 1862, par le compositeur. Celui-ci n'ayant pas jugé la deuxième et la troisième symphonies dignes de nouvelles auditions ni de l'édition, elles furent retranchées de son œuvre : c'est ainsi que la quatrième devint seconde et la symphonie en *Ut mineur* troisième.

libre. La *Suite algérienne* (orchestre), la *Rapsodie d'Auvergne*, *Africa* (piano et orchestre) manifestent son goût pour le pittoresque musical. *Pallas-Athéné*, hymne pour soprano et orchestre chanté sur le théâtre antique d'Orange en 1894, *le Feu Céleste*, vaste composition pour chœur et orchestre exécutée à l'inauguration des fêtes musicales de l'Exposition de 1900, témoignent de la volonté de se mêler aux grandes manifestations de la vie publique et d'y associer l'art.

Sa dernière grande œuvre est un oratorio, la *Terre promise*, composé pour l'Angleterre.

Enfin, depuis 1914, l'auteur de la *Marche héroïque* de 1871 a tenu à mêler sa voix aux millions de voix du peuple de France combattant pour l'indépendance et la grandeur de la patrie : il n'a pas dédaigné d'écrire, dans les formes les plus accessibles au goût public, des chants dont le rythme ferme et l'allure populaire s'appliquent à exprimer les plus généreuses aspirations. On l'a vu de même lutter par la plume pour l'honneur et la défense de l'art français ; et nul ne saurait s'étonner de voir prendre cette attitude au maître qui, il y a près de cinquante ans, songeait déjà à fonder une « Société nationale de musique » et lui donnait pour devise les mots : *Ars Gallica*.

C'est d'ailleurs une notable particularité de son caractère que cette ardeur combative qui l'a entraîné en tout temps à des luttes en faveur des

bonnes causes : à quatre-vingts ans comme à trente, il a toujours eu son franc parler et n'a jamais reculé devant les dangers des polémiques. Il a été, plusieurs fois en sa vie, attaché à la rédaction de divers journaux et revues ; l'on retrouve parfois l'écho des discussions qu'il y soutint dans les livres qui contiennent ses études d'art et les évocations de ses souvenirs : *Harmonie et Mélodie* (1885), *Portraits et Souvenirs* (1900), *École buissonnière* (1913), — en 1916, *Germanophilie*, — à quoi il faut ajouter des écrits dans lesquels son esprit libre n'a pas craint d'aborder les questions les plus graves qui puissent intéresser l'humanité, ainsi qu'il l'a fait dans sa brochure *Problèmes et mystères* (1894), dans la préface écrite pour un livre purement scientifique, *Hypnotisme*, *Religion*, par le Dr Félix Regnault et diverses pages éparses.

M. Saint-Saëns a écrit quelque part qu'il compose de la musique « comme un pommier produit des pommes » : fonction de sa nature, à laquelle il ne peut se soustraire. L'arbre est assurément de la plus belle venue ; les frondaisons en sont vivaces ; il a une aptitude particulière à recevoir des greffes et à les faire fructifier. Nous savons par les notes jetées au début de cette rapide biographie combien les premiers fruits en furent précoces : de véritables primeurs ! Et ce ne furent pas les produits d'une

plante de serre ; la nature généreuse les a seuls amenés à leur maturité.

Sans doute le jeune artiste a eu la bonne fortune d'être, dès ses premiers essais, mis en contact avec les maîtres. Il s'est imprégné de leur style et ses premières œuvres portent des traces sensibles de cette heureuse fréquentation. Mais elles témoignent aussi de la promptitude d'une assimilation grâce à laquelle une nature robuste et personnelle a pu se dégager aussitôt. La symphonie écrite à dix-sept ans nous apporte à cet égard un document du plus rare intérêt. Haydn et Mozart ont eu certainement part à sa conception (comment en aurait-il pu être autrement?) ; mais Saint-Saëns s'y révèle aussi, sous des traits déjà très reconnaissables, et son œuvre juvénile est déjà une symphonie française.

Plus intéressant encore est l'*Oratorio de Noël*, écrit peu après. Là, ce n'est plus aux classiques de la symphonie que le compositeur demande les formes extérieures dans lesquelles il veut faire couler le flot de sa musique ; il remonte jusqu'à des maîtres qui n'étaient alors connus que de bien peu de gens : non seulement à Bach, mais aussi à ceux qui n'ont pas dédaigné de subir l'influence vivifiante du chant italien, comme Haendel, et aux purs italiens eux-mêmes, comme Scarlatti.

C'est encore à ce point de vue spécialement

musical qu'il faut considérer *Samson et Dalila*, épanouissement de cette fleur mélodique éclose sous la poussée d'une sève juvénile. Mais, objectera-t-on, *Samson* est une œuvre de théâtre : ne convient-il donc pas de la juger comme telle plutôt que de s'en tenir à un examen purement musical? C'est possible ; ce n'est d'ailleurs pas ici le lieu d'aborder cette discussion. Disons simplement que *Samson et Dalila*, relevant plutôt de la tradition des *Troyens* que de celle de *Tristan et Iseult* (ce n'est pas un blâme que nous pensons émettre en faisant cette constatation), offre plutôt une suite de tableaux qu'une action dramatique ; que si ses vers n'ont pas de très grandes qualités littéraires, l'on n'a du moins à reprocher à la pièce aucun de ces vains artifices, aucune de ces inconvenances scéniques dont fourmillent les opéras les plus réputés ; et si, pendant longtemps, les craintes qu'a fait éprouver l'œuvre, du fait de ces caractères généraux, ont empêché qu'elle fût admise en présence du grand public, l'accueil reçu en définitive a assez établi qu'elles étaient chimériques pour que nous devions lui reconnaître tous les droits à la vie. Étant donc bien établi que *Samson et Dalila* — opéra ou oratorio, peu importe — n'est pas un drame musical, mais un ouvrage dont la musique est la principale raison d'être, déclarons que cette musique est d'une qualité, d'une abondance et d'une richesse dont nous trouverions peu

d'exemples dans les œuvres similaires, — et c'est là tout le secret de son succès.

Musique épurée, affinée, et qui, tout en continuant la tradition classique inaugurée par les ouvrages antérieurs, la modernise et prononce un sensible progrès tant au point de vue des formes que de l'essence. Le chant coule à pleins bords : l'on se demande quelle pouvait être l'aberration des contemporains qui s'écriaient : « Pas de mélodie ! » devant des pages telles que les chants de séduction de Dalila : « Printemps qui commence... » — « Mon cœur s'ouvre à ta voix... Ah ! réponds à ma tendresse ! » Le *bel canto* italien n'a jamais rien produit de plus parfait que ces longues phrases vocales, qui se déroulent et se soutiennent, sans une défaillance, sans un arrêt de l'inspiration, en des lignes amples, merveilleusement formées, qui évoquent la pensée de l'art antique. Musique éminemment plastique en effet. Elle se manifeste telle dans les grands ensembles aussi bien que dans les chants seuls, par exemple dans la scène du temple de Dagon, qui a la grandeur d'une page de Haendel, avec quelque chose de plus vif et plus coloré. La mélopée de Samson captif a cette même qualité de plasticité, alliée à un accent de douleur intérieure ; le cantique d'action de grâces des vieillards hébreux, si différent du chant de triomphe que n'aurait pas manqué de faire retentir à cette place tout autre compo-

siteur, a une gravité religieuse qui s'accorde à merveille au sujet biblique ; et rien n'est plus suave que les harmonies vocales par lesquelles les suivantes de Dalila enveloppent Samson d'une atmosphère de séduction.

Plus tard (n'oublions pas que l'idée première, le plan et le commencement d'exécution de *Samson et Dalila* remontent à 1868), M. Saint-Saëns s'est conformé à la nouvelle évolution du drame musical, et il ne s'est pas refusé à introduire dans ses œuvres scéniques des *leit-motifs*. En quoi il n'eut pas besoin de se faire imitateur, car, pour adopter cette méthode, il n'eut qu'à prendre pour point de départ ses œuvres les plus personnelles, les poèmes symphoniques qui, nous le savons aussi, furent conçus (du moins les principaux) de 1871 à 1875. Pour n'avoir pas été composés en vue du théâtre, ces ouvrages n'en contiennent pas moins, au point de vue représentatif et expressif, toute la matière sonore qui sera toujours l'élément essentiel du drame symphonique.

Ici encore nous ne nous attarderons pas à des controverses rétrospectives. Les poèmes symphoniques, à leur apparition, furent vivement discutés ; l'on sait de reste si, d'une part, ils ont triomphé par leur valeur même, et, en outre, si leur exemple a été suivi. Sans doute le genre n'était pas entièrement nouveau ; le titre même : « Poèmes symphoniques », n'est qu'une traduc-

tion des *Symphonische Dichtungen* de Liszt. Ceux-ci, à leur tour, procèdent directement de la symphonie de Berlioz ; et quant à la musique, personne ne soutiendra que celle de Saint-Saëns ressemble en quoi que ce soit à celle de Liszt. C'est assurément la musique la plus française qui se puisse concevoir, et, sous ses apparences novatrices, elle reste éminemment traditionnelle. Comparez les titres : *Phaéton, la Jeunesse d'Hercule*, le *Rouet d'Omphale*, avec ceux de Couperin par exemple : *la Diane*, *la Fileuse*, *le Carillon de Cithère*, *la Muse victorieuse* ; n'est-ce pas identiquement le même esprit, presque les mêmes mots ? Et si la musique des poèmes diffère par son développement et ses caractères extérieurs de celle des pièces de clavecin, c'est qu'elle a profité des progrès accomplis par l'art en cent cinquante ans et plus ; mais elle coule certainement de la même source. Pas plus au vieil auteur qu'au moderne on n'est en droit de reprocher de s'être perdu dans l'imitation des bruits matériels : ces bruits, quand nous les percevons, ne sont qu'un support, un prétexte à un développement musical qui vaut par lui-même. Prenant jadis la défense du poème symphonique contre ceux qui lui contestaient le droit à la vie en prétendant que toute musique non théâtrale doit rester musique pure, M. Saint-Saëns a écrit : « Combien le charme est plus grand quand, au plaisir purement musical, vient

s'ajouter celui de l'imagination parcourant sans hésiter une voie déterminée et attachant une idée à la musique, ce qu'elle fait, quoi qu'on en ait pu dire, si aisément ! Je vois bien ce que l'art y gagne : il m'est impossible de voir ce qu'il y perd. » La conclusion est décisive; elle est applicable à toute musique qui veut dire quelque chose. Maintenant, comme en toute œuvre d'art, il s'agit de la manière d'appliquer le principe : or, personne ne l'a fait plus heureusement que notre auteur. Une de ses facultés les plus personnelles est une acuité de perception qui lui permet d'assimiler immédiatement les bruits extérieurs avec la musique qu'il porte en lui. Aptitude véritablement innée : recourons encore, pour nous en assurer, à une citation d'un de ses écrits où il évoque ses plus anciens souvenirs. Il conte qu'étant petit enfant il écoutait le chant de la bouilloire, attendant « avec une curiosité passionnée ses premiers murmures, son *crescendo* lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullition le fît taire. Ce hautbois, ajoute l'auteur, Berlioz a dû l'entendre, car je l'ai retrouvé dans la Course à l'abîme de *la Damnation de Faust* ». De même M. Saint-Saëns a entendu souvent ces bruits musicaux qui s'amalgament ingénieusement avec la symphonie, tantôt se mêlant à sa trame, tantôt montant à la surface, et ajoutant à

ce qui restera toujours l'essentiel et ne fait jamais défaut un surcroît de vie, d'esprit et d'art.

L'art : il est, dans l'œuvre de Saint-Saëns, d'une rare perfection. Il révèle à la fois une main délicate et la griffe d'un maître. Partout une juste mesure : les formes rythmiques sont nettes et précises, sans jamais de lourdeur ni de surcharge inutile; la polyphonie est d'un équilibre parfait, et l'orchestre, puissant lorsqu'il le faut, a des transparences qui n'en laissent perdre aucun détail. C'est à la musique de M. Saint-Saëns bien plus encore qu'à celle de Bizet que pourrait s'appliquer le mot de Nietzsche : « Les dieux ont les pieds légers. »

Avec cette nature et ces aptitudes, M. Saint-Saëns ne pouvait manquer de cultiver la musique pittoresque. Il lui a dû en effet quelques-uns de ses meilleurs succès. Ce fut encore un goût inné chez lui. S'il a, dans la seconde partie de sa vie, fort couru le monde, allant presque chaque année, tant pour le soin de sa santé que par humeur voyageuse, passer l'hiver dans les pays chauds, en Algérie, aux Iles Canaries, en Égypte, jusque dans nos colonies de l'Indo-Chine, il semble bien qu'auparavant il n'ait connu que par ouï-dire ces contrées lointaines et leur musique. Cependant son premier ouvrage scénique, *la Princesse jaune*, est d'un japonisme très suffisamment documenté ; le ballet de *Samson et Dalila* est d'un orientalisme dont le mo-

dèle semble être pris à de tout autres sources qu'aux partitions de Félicien David ; parmi les compositions vocales de sa jeunesse, il y a un cahier de *Mélodies persanes* dont la couleur est aussi heureusement trouvée que l'art en est délicat. Plus tard il a pu prolonger cette note en lui donnant plus d'intensité encore grâce à des observations directes ; c'est après s'être imprégné lui-même de l'atmosphère musicale des pays traversés qu'il a pu écrire la *Suite algérienne*, *Africa*, des fantaisies instrumentales sur des thèmes d'origine exotique, et jusqu'à ce cinquième concerto pour piano et orchestre, composé en Égypte en 1896, dont, au dire de l'auteur, la seconde partie « est une façon de voyage en Orient, qui va même, dans l'épisode en *fa dièse*, jusqu'en Extrême-Orient. Le passage en *sol*, continue-t-il, est un chant d'amour nubien que j'ai entendu chanter par des bateliers sur le Nil, alors que je descendais le fleuve en dahabieh ». Les notes détachées du piano y claquent en imitant la sonorité du xylophone, tandis que la symphonie de l'orchestre harmonise les lointaines et grimaçantes mélodies.

Par cette multiplicité de moyens, la musique acquiert une diversité à laquelle l'unité de style et la personnalité du style donnent une teinte générale parfaitement homogène. Et M. Saint-Saëns ne nous a pas seulement fait confidence de ses impressions recueillies en pays lointains :

sa *Rapsodie sur des cantiques bretons*, sa *Rapsodie d'Auvergne*, nous informent encore qu'il a écouté la voix du peuple de France.

Il s'est fortement imprégné aussi du style de la musique du temps passé. Rien ne saurait moins nous étonner de la part de l'homme à qui nous avons vu prendre comme premiers modèles les classiques du XVIIIe siècle : il s'est fait ainsi tout naturellement une âme d'autrefois. Gardons-nous de considérer comme des pastiches les œuvres instrumentales pour lesquelles il a emprunté les formes anciennes : la Suite d'orchestre, op. 49, qui contient une gavotte, une sarabande, un prélude, ou bien le septuor de la Trompette; L'habit est à la vieille mode, mais l'idée est de tous les temps.

Au théâtre, cependant, ces imitations, conscientes et voulues, ont une raison d'être particulière. Elles situent musicalement l'action dans le temps et le pays où elle se déroule. Des thèmes empruntés aux virginalistes donnent la couleur anglaise à *Henri VIII*. On a reconnu dans *Ascanio* des airs de danse notés au temps de la Renaissance : ils ne pouvaient pas être mieux à leur place. Et si le ballet d'*Étienne Marcel* n'a pas la prétention de nous donner une idée fidèle de la musique du XIVe siècle, laquelle paraît avoir été sans charme, du moins plusieurs de ses airs sont d'un style « vieux français » très suffisamment prononcé.

Même en écrivant la musique des chœurs d'*Antigone*, pour la tragédie de Sophocle, Saint-Saëns a cherché à s'inspirer des formes de la musique grecque. Ici, il faut l'avouer, sa documentation fut hâtive et quelque peu superficielle. Pourtant certaines de ces mélopées se présentent sur un rythme de saltation qui s'accorde heureusement avec l'idée que nous nous faisons de la lyrique antique ; lorsqu'elles se déroulèrent en harmonieuses théories sur la scène du théâtre d'Orange, l'impression en fut belle.

Il est évident en effet qu'un tel artiste ne pouvait pas rester sensible au prestige de la beauté grecque. Sa délicate, spirituelle et ironique *Phryné*, et, mieux encore, *Hélène*, action concise, trop ramassée pour retenir d'un seul coup l'attention du public, mais dont la musique atteint à de hautes envolées lyriques, témoignent de sa vive pénétration de l'esprit antique et du culte qu'il lui a justement rendu.

Comme de raison, c'est en visant haut qu'il a atteint les plus nobles buts. On a pu reprocher aux poèmes symphoniques de constituer un art d'extériorité : mais si l'objet est grand, l'œuvre qui l'a pris pour matière sera grande aussi. Ce ne sont pas des poèmes symphoniques que la *Marche héroïque à la mémoire d'Henri Regnault* et l'*Hymne à Victor Hugo* ; mais ces pages sont inspirés par la pensée de deux grandes figures. Ce ne sont pas non plus de ces fantaisies « A la

manière de... » dont l'ingéniosité contemporaine a donné quelques agréables spécimens. Aussi bien dans aucun de ces deux morceaux ne s'agit-il de portraits en musique. En pouvait-il être ainsi, notamment, pour le premier, antérieur à l'événement qui en a déterminé la dédicace? *La Marche héroïque* fut écrite pour des concerts que l'Opéra donna pendant le siège de Paris. Elle n'y fut pas exécutée, naturellement : est-ce qu'une musique nationale de style sérieux a jamais été admise dans ces sortes de manifestations d'art ? Il reste entendu que ce genre n'a pas droit à la vie : le répertoire de 1870 se jugeait satisfait par le chœur de *Charles VI*, d'Halévy : « Guerre aux tyrans ! jamais, jamais en France, etc. », de même que celui de 1915 n'a pas beaucoup cherché à s'élever au-dessus de la *Sambre-et-Meuse* de Robert Planquette. La marche existait cependant, et elle avait si bien l'allure qui convenait à cette époque douloureuse que, lorsqu'Henri Regnault tomba dans le dernier combat, elle fut tout naturellement dédiée à sa mémoire [1]. Sobre de moyens, sans

1. Henri Regnault était un ami de Saint-Saëns, dont il interprétait en amateur très qualifié les œuvres de jeunesse. Voici en quels termes émus le musicien évoque son souvenir dans son volume : *Ecole buissonnière*, chapitre : *Les Peintres musiciens*. « Le plus musicien de tous les peintres que j'aie connus fut Henri Regnault. La nature l'avait doué d'une exquise voix de ténor, voix au timbre enchanteur, à l'irrésistible séduction, comme son regard profond et comme toute sa personne... Comme nous aimions et admirions les mêmes choses, la sympathie qui nous unissait était toute naturelle. C'est en 1870, au début de la guerre, que j'écri-

emphase ni fausse grandeur, mais pleine d'énergie et d'ardeur interne, elle apporte une note particulière dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. — Pour le thème de l'*Hymne à Victor Hugo*, évoquant la haute et sereine figure du poète dans son rayonnement d'octogénaire apaisé et admiré par tout un peuple, il a une beauté presque beethovenienne.

Par de telles œuvres, nous sommes bien près d'en revenir à la musique pure ; et c'est en effet par la musique pure que M. Saint-Saëns a le plus définitivement affirmé sa supériorité. Ses compositions instrumentales, trios, quatuors, quintette, concertos, etc., comptent parmi ce qu'il a écrit de plus parfait, et sa *Symphonie* en *ut mineur* peut être considérée à bon droit comme le couronnement de son œuvre.

Cette symphonie est un des plus magnifiques exemples qui puisse être offert de la « forme cyclique ». Sur un thème générateur qui circule au travers, incessamment renouvelé, elle se développe suivant une architecture impeccable, à travers laquelle se mêlent, se combinent, s'agitent et s'apaisent tour à tour des rythmes, des mouvements et des dessins secondaires, abou-

vais les *Mélodies Persanes*, et c'est lui qui en fut le premier interprète : *Sabre en main* lui est dédié. Mais son triomphe était *le Cimetière*. Qui se serait douté, alors qu'il chantait :

Aujourd'hui les roses,
Demain les cyprès !

que cette prophétie dût sitôt se réaliser ! »

tissant à la conclusion triomphale d'un hymne où retentissent les solennels accords de l'orgue, parmi les fanfares et tout l'orchestre déchaîné : superbe monument sonore, affirmant à la fois la puissance de la musique, la vitalité de l'art du pays qui l'a vu naître, et la maîtrise de celui qui, lorsqu'il en signa le dernier accord, s'est placé au rang des plus grands.

VI

LA SOCIÉTÉ NATIONALE (*Suite*).

ED. LALO, ETC.

Parmi les fondateurs de la Société Nationale dont les tendances novatrices se sont affirmées dès la première heure, il nous reste encore quatre noms à retenir : A. de Castillon, Paul Lacombe, Ed. Lalo et César Franck.

Les deux premiers, malgré leurs mérites, ne pourront pas nous arrêter longuement, leur activité ayant été trop vite interrompue.

Celle de Castillon le fut par la mort : il ne survécut pas même d'un an et demi à la fondation de la Société. C'était une nature musicale fine et rare. Né à Chartres en 1838, il avait embrassé d'abord la carrière militaire et fut officier de cavalerie ; mais l'amour de l'art le fit bientôt renoncer aux armes, qu'il reprit seulement en 1870. Il peut être cité comme le premier élève de César Franck digne de ce nom. Il a écrit des œuvres de musique de chambre qui dénotent un artiste de race : un quintette, des quatuors, des trios et des sonates ; un psaume

pour les voix et l'orchestre ; un cahier de six belles mélodies ; plusieurs pages orchestrales ; un concerto pour piano et orchestre qui, exécuté en 1872, par M. Saint-Saëns, aux concerts Pasdeloup, déchaîna une de ces tempêtes auxquelles étaient en ce temps-là exposées les œuvres de la nouvelle école : l'écriture en est un peu compacte, mais le style a de belles envolées. Castillon est mort au commencement de mars 1873.

Pour M. Paul Lacombe, il serait inexact de dire que son activité est interrompue ; mais depuis de longues années, elle s'est exercée hors des centres d'art, et c'est là, pour un auteur et pour son œuvre, une cause trop ordinaire de méconnaissance et d'oubli. M. Lacombe, ami et correspondant de Bizet dès 1866, fut parmi les premiers qui s'associèrent à l'effort de la jeune école française au lendemain de 1870 ; ses œuvres ont figuré sur les premiers programmes de la Société Nationale. Il a publié un grand nombre d'œuvres, principalement instrumentales, surtout pour le piano : l'influence féconde de Schumann s'y marqua dès les premiers essais. Ce nombre s'élève présentement à 150 environ, auquel il faudrait ajouter une non moindre quantité de mélodies et des compositions inédites. Bientôt octogénaire, M. Lacombe vit loin de Paris dans sa ville natale, Carcassonne.

Avec Lalo et Franck, nous nous trouvons en présence des maîtres de cette génération dont

l'œuvre est restée le plus intacte et dont l'influence s'est le plus profondément et le plus puissamment exercée sur l'avenir.

Edouard Lalo est né à Lille, le 27 janvier 1823, d'un ancien officier de l'Empire entré après sa retraite dans l'administration publique et descendant d'une famille espagnole depuis longtemps fixée en Flandre. La première partie de sa vie paraît avoir été pénible, traversée de difficultés matérielles. Ayant étudié le violon au Conservatoire de Paris, il fit d'abord partie du quatuor Armingaud-Jacquard, une des rares sociétés de musique de chambre qu'il y eût alors en France (1855). Devenu par là l'interprète des maîtres, il suivit leurs bons exemples en composant des trios, des sonates, des fantaisies instrumentales. Mais qui aurait voulu, en dehors de quelques rares connaisseurs, s'intéresser alors à un art si délicat? Les premières œuvres de Lalo passèrent inaperçues; lui-même, âgé d'à peine quarante ans, semblait déjà découragé; il passa plusieurs années sans presque plus rien produire. Les concours ouverts à la fin de l'Empire pour la composition de diverses œuvres de musique dramatique, et que nous avons déjà vu solliciter l'activité de la plupart des jeunes musiciens, réveillèrent aussi la sienne : il envoya la partition d'un opéra en trois actes, *Fiesque*, au concours du Théâtre-

Lyrique ; les mérites de la musique furent reconnus, mais l'œuvre ne fut pas couronnée.

Mais en 1871 la Société nationale fut fondée : dès lors Lalo avait trouvé sa voie et son public. Nous avons déjà constaté qu'une de ses œuvres, la Sonate pour piano et violoncelle, fut inscrite sur le premier programme ; d'autres œuvres, antérieures, reprirent à leur tour une nouvelle vie et l'auteur en écrivit d'autres. Mme Lalo chantait ses airs de *Fiesque* ou ses mélodies de composition plus récente, comme la poétique *Fenaison* ou la profonde et expressive *Marine*. Enfin les grands concerts l'accueillirent. Se souvenant qu'il était violoniste et ayant trouvé en Sarasate un interprète vraiment supérieur, Lalo écrivit pour lui des concertos qui sont restés parmi les classiques du genre (Concerto pour violon, op. 20, *Symphonie espagnole*, exécutés aux Concerts Colonne en 1874 et 1875) ; il ajouta une troisième œuvre du même genre, le *Concerto russe*, exécuté par M. Marsick au Concerts Pasdeloup en 1881 ; puis encore un Concerto pour violoncelle (1877) et, plus tard, un Concerto pour piano que M. Diémer fit entendre au Concerts Colonne en 1889. Ce furent aussi des morceaux pour orchestre seul : un *Divertissement* (Pasdeloup, 1873) ; un *Allegro symphonique* (*id.*, 1876) ; l'ouverture du *Roi d'Ys*, exécutée aux mêmes concerts (14 novembre 1876) douze ans avant la représentation

de l'ouvrage dramatique auquel elle devait servir de préface instrumentale ; enfin la belle *Symphonie en sol mineur* (Concerts Lamoureux, 13 février 1887) sur laquelle nous aurons à revenir ; et de même nous nous en tenons à nommer ici la *Rapsodie norwégienne* (1re audition à la Société Nationale le 20 avril 1879), condensation orchestrale d'une *Fantaisie norwégienne* écrite pour violon solo, et qui, sous sa forme dernière, reste comme une des plus brillantes productions du moderne art symphonique.

Hautement estimées par les véritables artistes, ces œuvres avaient fini par appeler l'attention de ceux qui, dans une tout autre sphère, présidaient alors aux destinées du théâtre. Malgré les appréhensions que leur causait la fréquentation d'un « symphoniste », ils se résolurent pourtant à entr'ouvrir leurs portes devant un maître dont tant d'œuvres applaudies ailleurs avaient consacré le bon renom. Un ballet lui fut commandé : *Namouna* fut représentée à l'Opéra le 6 mars 1882. Cette musique était d'une touche trop délicate pour être appréciée par les habitués du théâtre ; l'œuvre n'eut donc que quelques représentations. Mais les vrais connaisseurs protestèrent contre cet injuste arrêt, promptement cassé quand la musique de *Namouna* fut entendue dans les concerts sous forme de Suites d'orchestre.

Enfin, après tant de déboires, Lalo parvint à faire représenter le drame lyrique dont il avait

entrepris la composition depuis de si longues années, *le Roi d'Ys* (Opéra-Comique, 7 mai 1888). Cette fois, le génie d'un maître se révéla avec éclat ; le public le reconnut et s'inclina, et l'on peut dire qu'à partir de ce jour Edouard Lalo a connu la gloire. Des théâtres qui voulaient l'ignorer la veille s'ingéniaient à faire entendre sa musique ; l'Hippodrome monta un ballet à grand spectacle, *Néron*, où l'on put reconnaître des morceaux de toutes ses œuvres, depuis *Fiesque* jusqu'au *Roi d'Ys*, il commença un nouvel opéra pour Monte-Carlo, *la Jacquerie* (terminé par A. Coquard et représenté le 8 mars 1895). Mais cette satisfaction ne fut pas de longue durée. Sans avoir pu écrire même la moitié de cette dernière œuvre, ayant assisté à la centième représentation du *Roi d'Ys*, moins de quatre ans après la première, Edouard Lalo mourut à Paris, dans sa soixante-dixième année, le 23 avril 1892.

La musique de Lalo est d'un art essentiellement aristocratique. C'est une ciselure ouvragée avec une extrême délicatesse, tracée sans effort visible, venue, semble-t-il, tout naturellement. Elle n'a rien de romantique, trahit peu d'inquiétudes, et son sentiment intime n'est pas très profond. Mais ses formes sont d'une ingéniosité rare. La tonalité générale y est claire, d'une coloration, non pas excessive, mais toujours baignée de lumière : elle est basée sur un diato-

nisme à peu près constant et ne fait guère appel aux ressources du chromatique. Les mélodies, généralement courtes, sont élégantes et fraîches. Les rythmes sont bien formés, si nets qu'ils arrivent parfois à donner la sensation de l'énergie : pourtant cette qualité n'est pas de celles qui dominent dans la nature de l'auteur. Rappelons l'exemple de l'ensemble vocal du *Roi d'Ys* — un départ pour la bataille — heureusement introduit dans l'ouverture pour en former la conclusion superbe. Mais le plus souvent ces rythmes ont surtout la grâce, une grâce piquante et de bon aloi.

La *Symphonie en sol* ne vise pas à la grandeur, et son développement est moindre que celui des œuvres similaires de Saint-Saëns, de César Franck et de Vincent d'Indy. Elle ferait plutôt penser à cette « Apothéose de la danse » dont Wagner croyait voir l'idée réalisée dans la Symphonie en *la* de Beethoven. Comme telle, elle offre les qualités les plus éminentes et constitue un des meilleurs modèles qu'on puisse présenter de la musique française fécondée par l'esprit moderne.

Homogène avec l'ensemble de son style, l'instrumentation de Lalo est d'un éclat vibrant et joyeux. Plus qu'aucune autre elle a des sonorités cristallines. L'auteur fait souvent appel à la trompette, non pour lui demander des fanfares, mais pour lui confier des thèmes élégants et fins présentés sous un aspect de légèreté

grâce auquel le style de l'instrument paraît s'être renouvelé. La *Rapsodie norwégienne* est un véritable chef-d'œuvre de musique brillante, vivace, où tout est bien placé, où tout sonne pour la joie de l'oreille. Et souvent les moindres pages d'orchestre, — un Scherzo, un Divertissement, une foule d'airs de *Namouna* — offrent les mêmes éminentes qualités.

Il n'y a pas lieu de rechercher si Lalo eut le génie d'un véritable musicien dramatique. La belle légende bretonne dont son collaborateur littéraire, Ed. Blau, a tiré le poème du *Roi d'Ys* ne leur a servi que de matière à la confection d'un opéra, c'est-à-dire d'une œuvre dont le drame n'est que le prétexte et la musique la seule raison d'être. Cette musique, d'une valeur égale à celle de toutes les autres œuvres de Lalo, est d'une appropriation parfaite et s'applique aux paroles avec ce tact dont l'auteur a fait preuve en tout : il n'y a donc rien à lui demander de plus. Les parties délicates en sont naturellement les meilleures : le rôle de la jeune fille, Rozenn, a donné lieu à des inventions musicales du tour le plus heureux. Dans une scène de mœurs populaires, le compositeur a introduit la ligne mélodique d'une chanson bretonne — ou plutôt française (car on la chante dans toutes nos provinces) *la Chanson de la mariée*, et l'impression en est délicieuse : loin d'offrir aucune disparate avec le reste, cette

mélodie fraîche et parfumée s'accorde de la façon la plus naturelle avec le style de Lalo.

C'est que le musicien était depuis longtemps imprégné de la saveur des mélodies populaires : avant *le Roi d'Ys* il leur avait déjà fait maints emprunts (Symphonie espagnole, Rapsodie norwégienne, Concerto russe, etc.). Il fut ainsi des premiers à montrer par l'exemple quel parti l'art moderne peut tirer de ce fonds commun au génie lyrique de l'humanité. D'autres, plus tard, ont pu s'inspirer de ces mélodies pour féconder leur inspiration en la nourrissant de la « substantifique moëlle ». Tel ne fut pas le but de Lalo : il n'a cherché — objectivement, si l'on peut dire — qu'à revêtir ces thèmes extérieurs, aux physionomies si animées, des ornements dont il possédait le secret. Mais cela même était légitime, et nous découvre en outre un dernier trait du caractère de l'artiste. Dans sa préoccupation d'aristocratie, Lalo, tout en sachant bien ce qu'il pouvait gagner au contact du peuple, répugnait cependant à trop se mêler à lui : il s'efforça donc de l'attirer lui-même. Il ne se fit pas une âme populaire ; mais il raffina les créations du peuple en les ramassant où il les trouvait. Par là, tout en élargissant le domaine de l'art, il acquit de nouvelles richesses, conservant toujours, même en cette fréquentation, son air de race, sa noblesse d'allure et son irréprochable tenue.

VII

CÉSAR FRANCK

Lalo et Franck, les plus âgés des fondateurs de la Société nationale, sont exactement contemporains : ils sont nés à six semaines d'intervalle, chacun dans une ville du Nord des pays de langue française, et tous deux ont placé haut leur idéal d'art. Rien d'ailleurs n'est plus différent que leurs deux natures : bornons donc là le rapprochement, et, nous gardant bien d'entamer un parallèle, considérons maintenant César Franck en lui-même et pour lui-même.

César Franck est, en vérité, une personnalité unique dans le groupe des musiciens parmi lesquels nous le nommons le dernier. Musicien, certes, il l'a été autant et plus qu'aucun autre artisan de sons. Sa personne tout entière était absorbée par la musique. La musique était sa vie : il semblait, dans sa conduite, rapporter tout à des fins musicales. Etranger à toute dissipation, il ne cherchait pas à se distraire autrement que par l'exercice de son art, et le travail était sa joie. On ne l'a jamais entendu récriminer

contre l'ennui des leçons auxquelles il a consacré le plus grand nombre des heures de sa vie : c'est qu'il trouvait en elles un moyen d'inculquer aux élèves de salutaires principes, et ce devoir lui était doux. Sa puissance de travail était incroyable. Après des journées passées à donner ses leçons ou faire son service à l'église, à l'heure où tout autre aurait pris son repos, il s'asseyait à sa table, et là, disait-il, il « travaillait pour lui ». Ce travail, c'était la composition de son œuvre : du surplus dans son activité quotidienne.

Avec tout cela, il n'était pourtant pas que musicien. Intelligence largement ouverte, il savait s'intéresser à la diversité des manifestations de l'esprit, employant tous ses moments de liberté à des lectures, à des visites dans les expositions d'art, car il faudrait se garder de croire que les arts plastiques et la littérature lui fussent indifférents. Mais surtout, et cela dès qu'il eut atteint à la maturité de la vie, il consacra systématiquement quelques moments de ses journées à des méditations solitaires. Il appelait cela : « Réserver le temps de la pensée ». Et ce mot l'explique tout entier, car ce grand musicien fut aussi et surtout un penseur.

Le génie de Franck est donc essentiellement un génie interne ; et c'est par là qu'il se distingue de la plupart des autres maîtres contemporains, dont l'art, même chez les plus grands, a des sources extérieures, ou tout au plus, s'il

veut regader au-dedans de l'homme, en exprime les passions.

Assurément il est difficile de dégager la pensée d'un homme à l'aide de sa seule musique. Celle-ci émane immédiatement de la conscience de l'artiste, soit ; mais le sens garde toujours l'imprécision propre au langage purement sonore: il faut donc, pour l'expliquer, recourir à l'aide de moyens « à côté ». Et l'embarras est assez grand quand le principal intéressé, qui est l'auteur, n'a pas pris soin de seconder lui-même nos investigations. Il faut alors recourir à des témoignages étrangers, entre lesquels il y a bien des chances de constater des divergences.

Socrate disait de Platon, en écoutant la manière dont celui-ci le faisait parler dans ses dialogues : « Que de choses ce jeune homme me fait dire, auxquelles je n'ai jamais songé ! » Il se pourrait bien que César Franck en eût pu dire autant de la manière dont ses disciples se sont parfois appliqués à interpréter le secret de sa nature intime. Oh ! certes, ce n'est pas au point de vue musical qu'il eût élevé d'objections ! Peut-être sa modestie, très sincère, eût éprouvé quelque confusion en lisant les éloges multipliés à son œuvre ; mais, outre qu'il ne lui appartenait pas d'être juge en cette matière, il n'eût, certainement, pu qu'admirer la sagacité et la pénétration des analyses musicales et avouer qu'à cet égard il avait été parfaitement compris:

Est-il certain qu'il se fût montré aussi satisfait d'autres commentaires, même élogieux et proposés dans les intentions les meilleures ? Je ne sais, par exemple, s'il n'eût pas protesté quand, à propos de ses lectures, on l'a montré la face empreinte d'un sourire de sarcasme tandis qu'il tenait à la main *la Critique de la raison pure* : je pense au contraire qu'il n'eût été aucunement flatté qu'on pût croire qu'il perdait son temps à lire de tels livres pour s'en moquer (on nous a assez répété d'ailleurs qu'il était dénué d'ironie et il est évident que ce sourire était l'expression d'une satisfaction intime au contact d'une pensée haute qui se révélait comme apparentée à la sienne ; de sorte que, tout ce que nous avons à retenir de l'anecdote, c'est que Franck consacrait ses loisirs de vacances à lire Kant et qu'il en éprouvait un plaisir infini ! Et de même il ne semble pas que l'occasion de sa biographie ait été très indiquée pour décocher quelques traits acérés à l'adresse de la *Vie de Jésus*, d'Ernest Renan, car il est avéré qu'il fut un temps où César Franck avait fait de ce livre une de ses lectures de chevet ; et je ne sais trop si le chapitre dans lequel Renan, avec son éloquence persuasive et pénétrante, commente le Sermon sur la montagne, n'a pas eu sur la conception et l'idée première des *Béatitudes* autant d'influence que l'Evangile lui-même.

Il ne s'agit pas, cela va sans dire, de contes-

ter que le génie de Franck ait été fortement imprégné de l'esprit chrétien, ou, plus exactement peut-être, de l'esprit évangélique. Ne cherchons pas davantage à savoir si sa foi fut parfaitement orthodoxe, et si, pour employer un mot par lequel furent condamnées naguère certaines manifestations d'indépendance, il n'eût pas couru parfois le danger d'être taxé de « modernisme ». Tolstoï, le grand apôtre de l'humanité, ayant pris l'Evangile pour base de sa sublime morale de solidarité et d'amour, s'est vu juger sévèrement dans les hautes sphères de l'Eglise. Mais l'esprit de César Franck n'était-il pas sans avoir quelques points de contact avec celui de Tolstoï ? Nous le croyons fermement. Son inspiration musicale fut, dès ses plus jeunes années, empreinte de mysticisme ; mais c'est là une tendance inhérente à l'esprit de l'homme, et qui ne se confond pas nécessairement avec le sentiment religieux. La fréquentation des cérémonies du culte catholique, auxquelles il fut professionnellement appelé à prendre part, ne pouvait que développer en lui cette disposition ; mais il ne perdit rien des autres aptitudes qui étaient également siennes et s'étaient manifestées déjà bien avant qu'il eût commencé sa tâche d'organiste. Les qualités de son cœur furent d'ailleurs une des sources les plus pures de son génie. Sa bonté était exemplaire : cette vertu se distingue clairement à

travers ses accents ; et c'est vraiment avec raison qu'on a constaté qu'il n'a jamais su faire chanter les méchants ! Mais il n'était pas moins viril, et l'énergie était un trait caractéristique de sa nature à l'égal de la bonté. Ayant traversé la période de 1848, il avait subi l'influence de la doctrine qu'on appelait alors l'humanitarisme : il n'excluait aucun des sentiments généreux qui pouvaient emplir sa grande âme. Bref, au milieu de tant de contradictions plus ou moins profondes, son esprit, planant toujours dans les régions les plus sereines et les plus hautes, sut rester libre. Ses fréquentations l'amenaient d'ailleurs dans bien d'autres milieux que ceux parmi lesquels on a tendance à vouloir le rencontrer et le situer trop exclusivement. Sa parenté, très nombreuse, comptait des hommes distingués, même des esprits supérieurs : c'est avec eux qu'il vivait dans la plus étroite familiarité, la plus parfaite intimité intellectuelle et morale. J'en sais qui, s'ils avaient cru possible de faire coopérer la musique au triomphe de l'idée de Justice et de Vérité pour laquelle ils ont lutté en leur temps, n'eussent pas voulu emprunter d'autres accents que ceux qui vibrent si intensément dans la quatrième *Béatitude* : « Idéal ! Sainteté ! Justice ! Dévoile-toi ! » Pour n'avoir pas été des disciples, ces amis-là doivent être comptés pour avoir formé la meilleure part du milieu dans lequel il a vécu et qui eut toutes ses préférences.

Comme pour les peuples qui n'ont pas d'histoire, et qui sont les peuples heureux, sa biographie sera courte : elle tiendra en quelques dates et dans l'énumération des titres de ses œuvres.

César Franck est né à Liège le 10 décembre 1822 ; il fut amené à Paris à l'âge de douze ans et y resta toute sa vie. Des incertitudes ont existé sur l'époque de sa naturalisation. Il est positif qu'au lendemain de la guerre franco-allemande il réclama la qualité de Français ; mais il fut reconnu plus tard que cette qualité lui appartenait depuis longtemps, son père ayant été lui-même naturalisé sans qu'il en eût rien su : telle est du moins la tradition conservée dans sa famille, et que l'incendie des actes de l'état civil en 1871 n'a malheureusement pas encore permis d'appuyer sur des preuves officielles. Quoi qu'il en soit, après de premières études commencées dans sa ville natale et continuées à Paris sous la direction particulière de Reicha (Berlioz et César Franck eurent donc ainsi le même maître), il entra, en 1837, au Conservatoire, dont il fut un brillant élève. Les prix de fugue, de piano et d'orgue lui furent successivement décernés ; après quoi il commença la carrière de virtuose et de professeur. Il écrivit, en vue de sa clientèle, des morceaux de piano, qui sont des œuvres futiles. Mais en même temps, avant même qu'il eût

atteint la vingtième année de son âge, il composa des trios pour piano et instruments à cordes, dont le style annonce, en vérité, son œuvre future, et, en janvier 1846 (il venait d'avoir vingt-trois ans), il fit exécuter dans la salle du Conservatoire un oratorio, *Ruth*, dans la musique duquel transparaît son âme pure. Peu encouragé, comme on l'était à cette époque, dans ses tentatives d'art sérieux (l'année 1846, commencée avec *Ruth*, ne se termina-t-elle pas par le désastre de *la Damnation de Faust* ?) il sembla renoncer à écrire, donna ses leçons, devint organiste et vécut la vie de famille. Après avoir tenu quelque temps l'orgue de la paroisse Saint-Jean-Saint-François, au Marais, il entra à Sainte-Clotilde, dont il fut d'abord maître de chapelle (1858) et dont il devint organiste l'année suivante : sa voie était trouvée. Improvisateur génial, il devint bientôt comme une sorte de Bach français au XIXe siècle ; jusqu'à la veille de sa mort, pendant trente ans et plus, il ne cessa pas de répandre, du haut de sa tribune, le trésor de ses sublimes et inépuisables harmonies. Ce fut à ce moment qu'il publia les premiers cahiers de pièces d'orgue, dont nous ne dirons rien autre si ce n'est qu'elles ne ressemblaient pas à la musique que produisaient dans le même temps les autres organistes. Il composa aussi, pour le service du culte, des messes, des cantiques, des motets. Et, voulant condenser en

une grande œuvre l'inspiration dont ces pages plus ou moins fugitives lui avaient révélé le don, il entreprit (vers 1869) d'écrire *les Béatitudes*.

La guerre le surprit, dans Paris, au milieu de ces occupations. Il avait écrit le prologue et la première Béatitude ; le siège commencé, il entama la deuxième : « Le ciel est loin ! La terre est sombre ! Nul rayon n'y luit », puis la troisième : « Bienheureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés. » La fatalité des événements ajourna l'achèvement de la grande œuvre. Il l'interrompit pour en écrire une autre, du même esprit, mais de dimensions moindres : *Rédemption*, qui est comme une réduction des *Béatitudes*. Il y faisait chanter les hommes proclamant : « Nous sommes les forts !... Que les nations reçoivent nos chaînes... » et, après avoir, à cette conception de la barbarie, opposé d'abord l'idéal philosophique de Platon, il développait harmonieusement l'antithèse en faisant entendre la voix des anges et célébrant la rédemption de l'humanité par la parole du Christ annonciatrice du jour nouveau. A ces deux œuvres, dans lesquelles l'élément vocal tient la place essentielle, il faut ajouter une troisième, de dimensions plus restreintes et surtout d'une moindre portée : *Rebecca*, composée pour la Société chorale d'amateurs Guillot de Sainbris, qui la fit entendre pour la première fois le 7 mars 1881.

Rédemption avait été exécutée au concert spirituel de l'Odéon, le jeudi saint 10 avril 1873. Quant aux *Béatitudes*, qui ne furent terminées qu'en 1879, l'auteur n'eut pas la joie de les entendre exécuter dans leur intégralité : la première audition complète n'en fut donné que deux ans et demi après sa mort (Concerts Colonne, 19 mars 1893) ; jusque-là, l'œuvre ne fut présentée au public que par parties isolées : au concert d'inauguration de la salle du Trocadéro lors de l'Exposition universelle de 1878 (Prologue et 1re Béatitude), à la Société nationale, au Conservatoire, aux Concerts Colonne, à l'église Saint-Gervais, ainsi que dans un festival donné en l'honneur du maître, dans la salle des Concerts Pasdeloup, le 30 janvier 1887.

Les lendemains de 1871 marquent une date importante dans la carrière de César Franck. Isolé jusqu'alors, il se trouva porté par les événements au milieu d'une pléiade où il ne tarda pas à briller comme un des astres les plus en vue. Il fut des premiers à adhérer au mouvement de la Société Nationale et en devint peu à peu un des organes essentiels. Des occasions, qu'il n'eût pas trouvées naguère, s'offrirent à lui de faire entendre à la nouvelle génération *Ruth*, donnée une seule fois il y avait un quart de siècle, et l'on y découvrit les trésors d'une inspiration pure et sereine.

Enfin, au commencement de 1872, Franck fut

nommé professeur d'orgue au Conservatoire. Depuis quelques années, de jeunes compositeurs, dont quelques-uns étaient destinés à devenir des maîtres, étaient venus demander ses leçons : nous avons déjà cité A. de Castillon ; il faut nommer encore MM. Henri Duparc, Vincent d'Indy, A. Coquard, Albert Cahen, etc. Les derniers venus le suivirent au Conservatoire. Dès lors, la classe d'orgue devint un centre de hautes études musicales. Les jeunes gens y vinrent chercher des directions, non pas tant au point de vue de la technique de l'instrument que pour la pratique et le progrès de la composition même. En pouvait-il être autrement alors qu'à cette époque l'enseignement du Conservatoire était entièrement aux mains de vieux professeurs, représentants d'une école arriérée? César Franck eut ainsi le privilège d'être pendant plusieurs années, dans la maison, le seul et unique représentant de l'art nouveau. Qu'il en ait subi les reproches de la part de ceux à côté desquels il accomplissait sa tâche, en la comprenant si différemment, cela ne saurait surprendre. Mais il trouva sa récompense dans l'assentiment des élèves, qui, pour la plupart, le comprirent et devinrent pour lui des disciples et des partisans.

Au Conservatoire, à son orgue de Sainte-Clotilde, à la Société Nationale, il se trouva donc avoir de quoi satisfaire amplement à tous

ses besoins d'activité. Il composa avec une ardeur nouvelle. Voici quelques titres d'œuvres de cette époque de sa maturité : le *Quintette* en *fa mineur* (1880), le *Quatuor en ré* (1890) et la *Sonate* pour piano et violon (1887) ; des compositions pour piano et orchestre : *les Djinns* (1885), *Variations symphoniques* (1886), ou pour piano seul : *Prélude, Choral et Fugue* (1885) et *Prélude, Aria et Finale* (1888) ; la *Symphonie* en *ré mineur* (1889) et des poèmes symphoniques : *les Eolides* (1877), *Le Chasseur maudit* (1883), *Psyché* (1888) ; enfin de nouvelles œuvres d'orgue, que la mort ne lui permit pas d'achever : *Trois Chorals* et un recueil de pièces pour l'harmonium.

Dans les dernières années de sa vie, il fut tenté par le désir d'écrire pour le théâtre : il composa *Hulda*, opéra en quatre actes et un épilogue, traça l'ébauche complète et écrivit la première partie de *Ghisèle*, drame lyrique également en quatre actes. Aucun de ces deux ouvrages ne fut représenté de son vivant, mais de nombreux fragments d'*Hulda* furent exécutés sous sa direction dans divers concerts. L'un et l'autre furent mis en scène après sa mort (le second complété et orchestré par quelques-uns de ses élèves) et représentés, sur le théâtre de Monte-Carlo, *Hulda* en 1894, *Ghisèle* en 1896.

César Franck est mort à Paris le 8 novembre 1890.

Définir en quelques pages son rôle musical est peut-être un peu difficile. Essayons-nous-y cependant.

Les influences que put subir la formation de son génie sont évidemment tout autres que celles qui s'exercèrent sur la plupart des maîtres purement français dont il a été question avant lui, même ceux qui ont suivi une direction en apparence assez divergente de celle à laquelle s'était conformée la tradition française immédiatement antérieure. Par ses origines ataviques, Franck appartenait à ces régions du nord de l'ancienne Gaule auxquelles se rattachait aussi Beethoven, descendant d'une famille néerlandaise, et d'où, en des siècles reculés, était issu ce puissant art polyphonique des Josquin des Prés et des Roland de Lassus qui régénéra la musique. Il ne connaissait guère ces derniers ; et pourtant c'est à leur génie que le sien se rattache le plus étroitement. La culture qu'il reçut dans sa jeunesse fut assez disparate, classique d'une part, mondaine de l'autre : à l'âge des débuts, il ne dédaigna pas de suivre un moment la voie qui lui était ouverte à travers cette dernière, mais il y renonça bientôt. Il se tourna donc tout entier du côté de l'art classique, non seulement celui qui était qualifié tel vers 1840 — Haydn, Mozart, Beethoven, et, pour ceux qui avaient, comme Franck, des curiosités d'art contemporain, Mendelssohn

et Schumann, — mais, mieux encore, celui des anciens maîtres, principalement le génie incarné de l'orgue, Sébastien Bach. Nous dirons tout à l'heure ce que la langue musicale rénovée par lui doit à ce dernier : bornons-nous à constater que, dès les premières grandes œuvres dans lesquelles il s'essaya, il parut avoir emprunté quelque chose de son austérité et de sa grandeur.

Mais, dans la source de son art complexe, il faut constater surtout un jaillissement spontané. La sincérité est son premier besoin. Il n'écrit rien qu'il n'ait senti d'abord; la flamme intérieure, l'ardente foi sont les causes premières de son génie.

Prenons-le précisément au moment où le cadre de cette histoire fait commencer notre tableau. Il était, avons-nous dit, à Paris pendant le siège. En novembre 1870, le bruit courut de victoires qui devaient délivrer la capitale. Un jour, il lut dans un journal une sorte d'ode en prose, hommage à la ville héroïque.

« Je suis Paris, la reine des cités... Le vent d'orage souffle sans pitié, mais je ne m'inclinerai pas.

« Je me suis revêtue d'airain et j'ai poussé de grands cris...

« Avant que mon sein se tarisse et que la faim hideuse m'épuise, vous sentirez mon bras et vous fuirez au Rhin. Je reprendrai ma harpe et je chanterai un long chant de triomphe...

« Le vent d'orage souffle sans pitié, mais j'ai bravé bien d'autres tempêtes ! »

Ce style biblique, ces cris farouches d'espoir, en un temps de désespérance, l'enthousiasmèrent, et il mit sur-le-champ cette prose en musique. Par malheur, l'espoir patriotique sur lequel il avait fondé son illusion fut trop tôt détruit : l'ode à « Paris » ne fut ni exécutée ni publiée. Il est d'ailleurs entendu dans le monde des dilettanti que les sujets issus du sentiment national ne sont pas dignes de la musique (ce n'était pas l'avis de César Franck) ; le morceau resta donc ignoré; et quand, au retour des mêmes angoisses, quarante-cinq ans après sa composition, il fut enfin présenté au public des concerts symphoniques, il était d'avance convenu implicitement qu'il ne devrait être considéré que comme une simple curiosité, et nous n'avons pas manqué de lire la phrase sacramentelle en pareil cas : « Cela n'ajoutera rien à la gloire de l'auteur. » Qu'un morceau de plus n'ait rien ajouté à une gloire si complète, c'est possible ; en tout cas il n'en a retranché rien non plus. Le fait est que dans cette page, pour l'improvisation de laquelle César Franck interrompit *les Béatitudes*, nous retrouvons exactement la même inspiration : moins austère peut-être, mais, autant et plus que jamais, noble, fière, haute et généreuse, et telle que nous pouvons affirmer que le vrai César Franck est là.

Les Béatitudes, qui semblèrent une œuvre complexe à l'époque où elle parut, sont au contraire la conception la plus simple. Elle est basée sur l'opposition, vieille comme le monde, du bien et du mal. Les tryptiques des âges primitifs montrent d'un côté l'enfer, de l'autre le ciel : au centre, Dieu récompense les bons et maudit les méchants. Les huit *Béatitudes* reproduisent successivement, chacune à sa manière, ce même plan. Nous l'avons dit déjà : Franck n'a jamais bien su représenter musicalement le mal. Son Satan et les maudits qui l'escortent se montrent sous un aspect de grandeur tragique qui ne dévoile pas trop le fond de leur âme. Ils chantent : « Haine, vengeance et guerre!... Nous sommes les maîtres... C'est le droit du plus fort » et leur chœur est d'une énergie puissante; mais leurs clameurs n'expriment guère que l'horreur et l'effroi inspirés à l'auteur par de telles menaces et elles n'ont pas l'accent de la conviction. Gardons-nous d'en faire grief au grand cœur naïf qu'était César Franck! Mais, en revanche, quelle pureté d'âme s'exhale dans les chants qui commentent la parole divine! « O Justice éternelle! » prononce l'autre chœur en des accords harmonieux : et rien n'est plus sublime que ce cantique qui s'élève aux plus hauts sommets du lyrisme, aux plus inaccessibles régions de l'idéal!

L'œuvre est pleine de ces inspirations séra-

phiques; *Rédemption* de même. Et non seulement Franck excelle à faire chanter les anges : il va jusqu'à nous faire apercevoir, semble-t-il, quelque chose de la lumière divine. Le thème du morceau symphonique : « Allégresse du monde qui s'épanouit sous la parole du Christ » flamboie comme le glaive de l'Archange, et les trompettes lui font une escorte triomphale, tandis que les violons, en notes rapides et scintillantes, l'enveloppent de leur rayonnement.

Les œuvres de théâtre de César Franck ont été jugées avec une sévérité excessive. On les a purement et simplement dédaignées, comme si elles n'eussent vraiment pas été dignes du moindre examen. Que *les Béatitudes* ou le quatuor en *ré* leur soient supérieures, sans contredit; mais est-ce donc là une raison suffisante pour condamner des productions élaborées avec la même sincérité et le même souci d'art? En composant *Hulda* et en commençant *Ghisèle*, Franck a voulu enrichir sa palette de nouveaux tons : cela ne pouvait lui être défendu. Il est bien vrai qu'il n'a pas prétendu à rénover le drame musical et que ses poèmes ne sont pas de haute qualité littéraire : ils valent bien d'ailleurs ceux d'autres opéras qui ont été accueillis avec faveur par tout le monde, comme le *Roi d'Ys*, *Samson et Dalila* et quelques autres. La partition d'*Hulda* est du plus grand caractère, d'une coloration fortement poussée (sombre dans l'en-

semble, mais le sujet l'exigeait), pleine de musique. On a souvent joué dans les concerts les airs de ballet, animés et pittoresques. Des intermèdes symphoniques et des chœurs sont imprégnés d'une délicieuse poésie, et il y a tout un acte que remplit presque entièrement une scène d'amour, où les violons s'unissent aux voix pour chanter des hymnes dont le lyrisme profane est digne d'être mis en parallèle avec celui de pages analogues que nous avons trouvées dans des œuvres dictées par une autre inspiration. Il y aura lieu peut-être de réviser quelque jour l'injuste arrêt par lequel a été frappée une œuvre qui reste, en somme, parfaitement digne de son auteur.

Dans le même ordre d'idées de la musique représentative, qui doit comprendre encore les poèmes symphoniques, il faut tirer hors de pair *Psyché*, une des œuvres de la fin de la vie de Franck, et qui reste parmi les plus parfaites. Le style y est affiné, sublimé en quelque sorte : rarement la pure musique a su se dégager aussi complètement des liens qui la rattachent aux réalités terrestres lorsqu'elle est appelée à en exprimer les contingences.

Et c'est à cette musique pure que Franck a consacré la meilleure et, en somme, la principale part de son génie. C'est sous son point de vue qu'il faut le considérer, si l'on veut apprécier à sa juste valeur le rôle qu'il a joué dans l'art de son

temps. Nous avons essayé de dégager les causes émotionnelles et morales sur lesquelles d'une part a été fondé son génie : il nous faut maintenant en connaître les raisons purement formelles. Celles-ci n'ont pas moins d'importance. Musicalement, et sans rien chercher en dehors des abstractions sonores, la création de César Franck est immense, et son étendue est telle qu'elle a suffi pour constituer le domaine d'un art nouveau.

Vue d'ensemble, l'œuvre de Franck apparaît d'abord sous un aspect monumental. Aspect lourd, semble-t-il au premier abord. Mais un examen quelque peu attentif ne tarde guère à en faire découvrir l'harmonie. Nous n'insisterons pas sur les particularités de ses constructions. Son disciple le plus autorisé, maître à son tour, l'a étudié à ce point de vue avec une autorité qui nous dispense entièrement de refaire la même tâche : bornons-nous à renvoyer le lecteur au livre que M. Vincent d'Indy a consacré à César Franck dans la collection même pour laquelle est écrite aujourd'hui cette étude d'ensemble ; il trouvera là-dessus toutes les lumières qu'il pourra désirer.

Qu'il nous soit permis cependant d'entrer dans quelques détails et de considérer la formation de la langue musicale que César Franck a parlée et qui fut en grande partie créée par lui.

Lorsqu'il fit ses premiers pas dans la carrière,

la musique française était encore, un peu par la volonté des compositeurs, réduite à de faibles ressources. Les règles de la tonalité, l'usage du diatonisme étaient observés avec un rigorisme étroit. L'époque n'était pas éloignée où Boieldieu, à l'exemple de Rossini, construisait tout le développement d'un long finale sur l'accord parfait placé successivement sur trois degrés de la même gamme majeure. Nous avons déjà vu les musiciens de la jeune école française chercher, vers le milieu du siècle, à s'esquiver de cet état d'indigence. Mais aucun n'a été aussi loin que César Franck, qui, dans cette action conquérante, a manifesté véritablement un tempérament révolutionnaire.

Cependant, il ne s'écarta jamais des principes fondamentaux, si loin qu'il en ait poussé les conséquences. Sa polyphonie a pour base l'art de la fugue tel que l'ont pratiqué les plus grands maîtres. D'autres ont pu suivre aussi les modèles que leur offrait Bach; mais la plupart ne sont guère allés au delà des formes extérieures. Lui a pénétré jusqu'au fond, il a absorbé la substance.

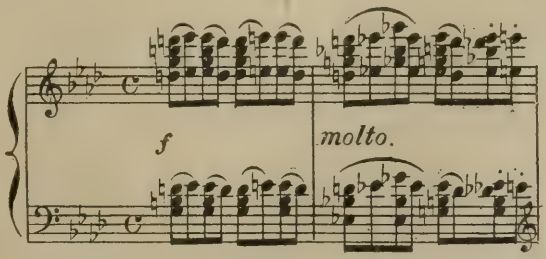
Vivant dans l'atmosphère des chants primitifs de l'église, il s'en était assimilé intimement les modalités. Et c'est en associant ces éléments primordiaux avec les audaces les plus modernes qu'il s'est constitué un style personnel. Il a fait grand usage du chromatique; non ce chroma-

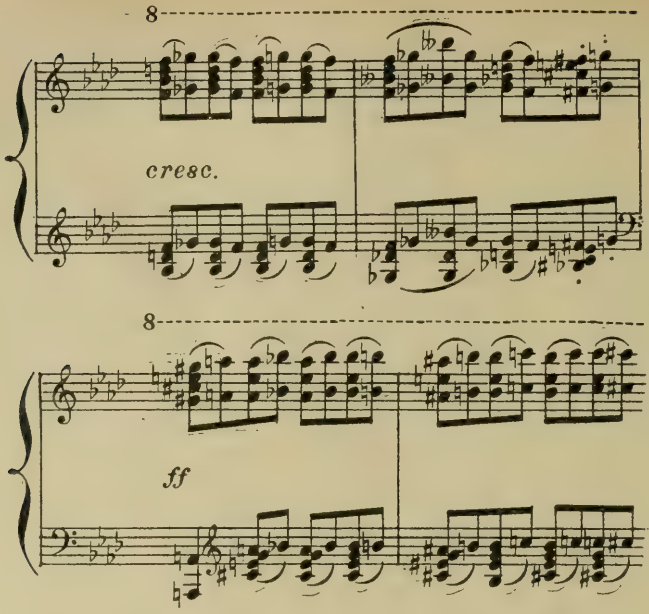
tisme purement mélodique qui, employé, souvent avec génie, par quelques-uns de ses prédécesseurs, sait donner une grande intensité à l'expression des sentiments tristes : le sien est un chromatisme harmonique qui semble tiré des profondeurs du son comme de l'âme. *Tristan et Yseult* avait offert un exemple récent de ce style. Mais Franck n'avait pas eu besoin d'attendre Wagner pour que l'usage lui en fût révélé : Bach y avait suffi. Lui-même, consciemment ou non, en avait découvert le principe en harmonisant les mélodies grégoriennes; car celles-ci, bien loin d'avoir la rigueur de diatonisme qu'on leur prête gratuitement, sont au contraire, avec la multiplicité de leurs degrés mobiles, des ferments de chromatisme que la moindre circonstance extérieure peut faire lever. Sans doute ces ressources diverses étaient connues; d'autres en avaient fait usage, mais toujours de façons distinctes, exclusives les unes des autres. Franck, avec son génie de combinaisons, vivant, comme professeur, comme organiste, comme compositeur moderne, dans ce triple élément (diatonisme classique, polyphonie et chromatisme de Bach, modalités grégoriennes), l'a fondu en un seul tout et, par là, il a constitué la langue qui est sienne.

Le quintette en *fa* mineur, contemporain de l'achèvement des *Béatitudes*, est la première œuvre par laquelle cette manière s'affirme avec

une entière décision. C'est assurément une des tentatives les plus hardies de l'auteur. Peut-être n'est-elle plus goûtée par ceux qui, naguère, professaient la peur de l'emphase, défaut qu'ils imputaient volontiers à tout ce qui a de la force et de la grandeur. Mais la sincérité de son inspiration la met à l'abri du reproche de tout excès. Et c'est en elle qu'apparaissent pour la première fois les effets de ces combinaisons spontanées que l'exemple d'un seul thème expliquera mieux que tous les commentaires.

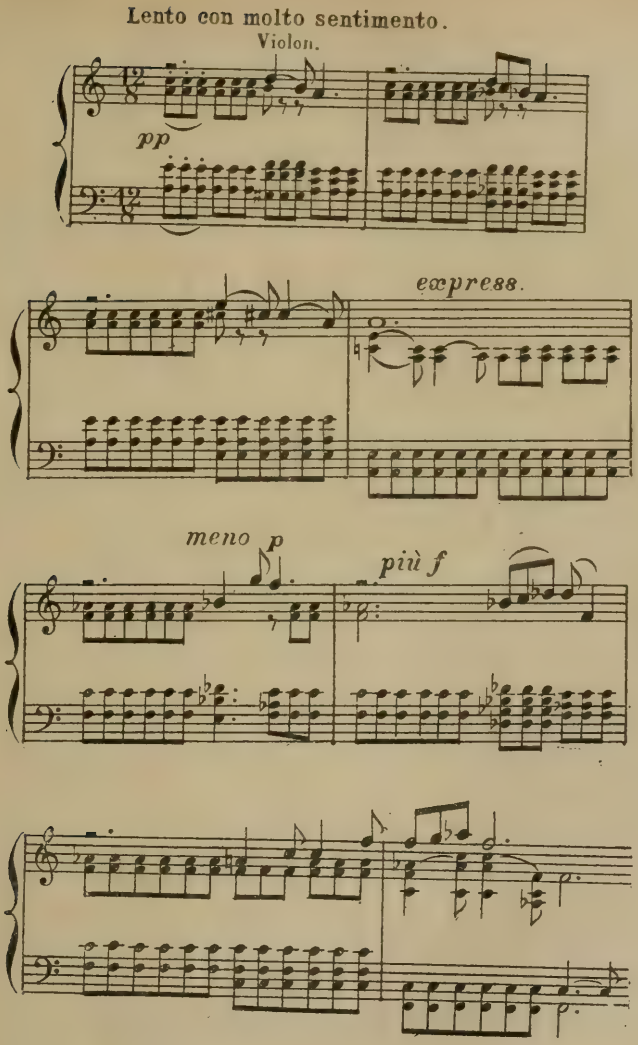
Exposé d'abord en un mouvement modéré, mais dans une tonalité sombre, le motif fondamental, qu'on verra traverser l'œuvre entière depuis le premier morceau jusqu'au finale, se déroule, touchant avec une fréquence obstinée aux degrés les plus sensibles de l'échelle et en profitant pour les soumettre chaque fois à de douloureuses altérations. Tantôt il s'agite, puis se calme, retombe alangui et comme résigné, enfin se redresse et éclate dans toute sa fougue; ou bien, se morcelant lui-même, il s'exaspère en d'inlassables progressions :





Ces déductions, quand pour la première fois elles se présentèrent, semblaient être d'une hardiesse insoupçonnée. Tout sentiment de la tonalité eût semblé perdu, si la quinte juste, harmonie fondamentale, n'avait maintenu son support ininterrompu, quoique mobile.

Voyez encore le thème initial du second morceau : un chant de violon circulant, plaintif, au-dessus des accords. Ceux-ci s'enchaînent avec une liberté d'harmonie où les premiers auditeurs crurent apercevoir des audaces à peine licites. Commencée en *la* mineur, la phrase est vite revenue en *fa* mineur, ton du morceau principal, mais qui n'est pas relatif :



Des altérations affectant presque chaque note donnent à la suite de la mélopée un accent indéfinissable et semblent la conduire en des régions

tonales d'où elle ne saura plus revenir : et voilà que, sans qu'on y songe, la cadence l'a ramenée tout naturellement à son point de départ.

Ainsi l'apparence polymorphe du discours musical se ramène-t-elle à l'unité : et c'est là une des caractéristiques essentielles de l'art de César Franck. Il enrichit considérablement la langue harmonique en la diversifiant; mais en même temps il en respecte le principe fondamental. L'observation s'applique à tout l'ensemble de son style : ce que nous venons de constater à propos d'une seule phrase, simple exposition d'un morceau, se reproduirait exactement si nous poussions l'analyse jusqu'à étudier la construction de tout un ensemble.

L'on observera peut-être que ces formes, si modernes, ne sont pas le fait du seul César Franck, et qu'on en pourrait trouver des exemples plus ou moins analogues dans Liszt, dans Wagner, dans Berlioz même. Nous ne saurions examiner à fond une telle question dans une étude d'étendue forcément restreinte : mais qu'il nous suffise d'indiquer que des œuvres de la toute première jeunesse de Franck marquent déjà une tendance très prononcée dans le même sens. Les trios de sa vingtième année offrent les exemples les plus caractéristiques d'harmonies chromatiques et de libertés tonales, et ils furent composés à une époque où *Tannhäuser* n'était pas encore conçu et où, en fait de chro-

matique, Liszt n'avait employé ce genre que dans un célèbre galop. Ces tendances étaient donc en germe au fond de la nature de Franck et il n'a eu besoin de l'exemple d'aucun autre pour les développer.

Cette nouvelle langue musicale fut celle qu'il parla dans la généralité des œuvres écrites pendant la dernière partie de sa vie, les plus hautes et les plus riches qu'il ait édifiées. C'est le monumental *Prélude*, *Choral et Fugue* pour le piano, qui, ayant Bach à sa base, élève encore et grandit un style qui jusqu'alors semblait inégalable. Ce sont les *Variations symphoniques*, qui renchérissent sur ce que Schumann nous a donné de plus accompli dans un domaine où lui aussi excellait. C'est enfin la *Symphonie* en *ré mineur*, modèle de la forme cyclique, où les thèmes, aux contours nets, très distincts entre eux, se succèdent, se développent, se transforment, se combinent en un discours musical dont l'équilibre et la logique sont incomparables.

L'orchestre de Franck est sonore, quelque peu massif : c'est un orchestre d'organiste. Son emploi est basé surtout sur l'opposition des deux éléments essentiels de la sonorité : les cordes, correspondant aux jeux de fonds, les cuivres, qui sont le grand orgue ; pour les bois, ils restent à l'arrière-plan et ne jouent guère d'autre rôle que celui des jeux de détail. Par là notre auteur se sépare assez nettement de la

plupart des modernes qui aiment à manier l'orchestre d'une touche plus légère. Mais cela même est chez lui un trait caractéristique. Cette orchestration compacte est bien celle qui devait convenir à la musique de César Franck.

Au milieu de ces œuvres sévères, la Sonate pour piano et violon, claire, calme et lumineuse, apparaît comme un sourire du printemps. Mais l'art de Franck s'élève aux plus hauts sommets dans le Quatuor à cordes, qui date de la dernière année de sa vie : œuvre d'une beauté sereine, parfois d'une sublimité toute beethovenienne, admirable couronnement d'un effort toujours plus soutenu pour s'élever vers un idéal toujours plus haut.

Ceux qui le nommaient leur maître avaient coutume de le désigner, avec une familiarité qui couvrait leur affectueuse vénération, sous le nom du « père Franck ». Ils ne pensaient pas si bien dire. C'est qu'en effet il ne leur a pas seulement donné ses leçons, montré son exemple. Il a fait plus encore : il a créé pour eux les formes d'un nouvel art. Toute la génération venue après lui s'est assimilé sa substance ; lui-même a survécu en ceux qui sont allés puiser auprès de lui à la source fécondante. D'autres ont pu être des maîtres, et des plus grands, des plus dignes. Mais qui donc eût mérité plus que lui de porter ce nom de père ?

VIII

VINCENT D'INDY ET L'ÉCOLE DE CÉSAR FRANCK

Deux générations se sont maintenant présentées devant nous : celle des musiciens qui, ayant commencé leur carrière vers le milieu du XIXe siècle, n'avaient pas fini leur tâche en 1870 et l'ont achevée ensuite, et celle de leurs cadets, qui, ayant fait avant la guerre de simples débuts, n'ont donné qu'après elle toute leur mesure. Il nous en reste encore deux à connaître : ceux qui, enfants en 1870, ne sont nés musicalement qu'après cette date, enfin ceux qui ne sont réellement entrés dans la vie que postérieurement. Ces derniers sont la jeunesse, l'espoir de l'art futur : nous ne pourrons que leur consacrer en terminant quelques pages d'une vue d'ensemble, leur passé, encore restreint, ne permettant pas encore de préjuger de l'avenir. Quant aux autres, bien que la plupart n'aient pas achevé leur rôle, ils représentent en ce moment ce qu'il y a de plus robuste dans la vie artistique de la nation, et plusieurs sont d'ores et déjà consacrés maîtres. Étudions-les présentement dans leurs œuvres.

Comme de raison, ils ont subi chacun l'influence de ceux qui les ont précédés, et dont plusieurs ont fait école : César Franck, Massenet, Guiraud, Léo Delibes, Lenepveu, MM. Saint-Saëns, Théodore Dubois, Widor, etc., ont exercé leur influence dans l'art non seulement par leurs œuvres, mais aussi par leur enseignement, et la plupart de ceux dont nous allons parler sont leurs élèves. Nous les grouperons spécialement d'après leurs affinités d'origines et de tendances.

L'école de César Franck d'abord.

Un premier nom se présente tout naturellement, celui du disciple, sinon le plus fidèle (car tous ont gardé à leur maître une égale fidélité), du moins le plus autorisé continuateur de la tradition, celui qui l'a fait revivre avec le plus d'éclat. J'ai nommé M. Vincent d'Indy.

Il a soixante-six ans au moment où paraît cette étude ; il en avait dix-neuf en 1870. Son activité s'est donc exercée sur toute l'étendue du demi-siècle que nous parcourons et les premières compositions qu'il a publiées remontent précisément à cette année de guerre. Mais le fait le plus important de sa vie en 1870 fut la part qu'il prit volontairement à la défense nationale alors que son âge ne lui imposait encore aucune obligation militaire : il s'engagea et combattit dans l'armée de Paris pendant le siège. Et ce fut pour lui un chagrin qu'il n'a point célé d'avoir été, en

1914, jugé trop âgé pour servir encore. Car cet artiste dont l'œuvre semble planer au-dessus des contingences est avant tout un homme de foi et un homme d'action. Maintes fois on l'a vu sortir de sa tour d'ivoire pour se mêler aux foules et entrer dans la lutte des partis, entre lesquels il a pris place parmi les plus hardents défenseurs de sa religion et de sa patrie. Ce sont là des particularités qu'il ne faut pas taire, car elles constituent un trait de caractère qui doit être mis tout d'abord en valeur.

Cependant, ce Français si plein d'amour pour la terre natale a passé dans un temps, et non sans cause, pour un adepte avoué de la culture allemande au point de vue musical. Bien qu'ayant, dès sa vingtième année, trouvé en César Franck le directeur de conscience artistique le mieux fait pour le conduire, il se mit à courir le monde pour étudier aussi d'autres modèles. Il est vrai que ceux qu'il voulut suivre étaient, comme Franck, les représentants de l'art le plus haut, ou, comme on disait alors, le plus avancé. Il s'en fut à Weimar, où il s'attacha à Liszt. Il chercha à connaître Brahms, par qui il fut accueilli sans bienveillance. Enfin il fut, dès 1876, et pendant de longues années ensuite, le plus enthousiaste et le plus fidèle pèlerin de Bayreuth. Il put donc être considéré à bon droit comme un des chefs du parti wagnérien en France ; il le fut d'autant plus nécessairement

qu'avec son caractère combatif il ne put se défendre de prendre part aux actions auxquelles donna lieu la résistance d'une partie du public français à accepter les œuvres du maître saxon. Il était le lieutenant de Charles Lamoureux quand celui-ci voulut donner à Paris les représentations, savamment préparées, de *Lohengrin*. Qant à sa musique, elle apparut d'abord à la généralité des auditeurs comme directement inspirée de Wagner.

Reconnaissons d'abord que cette influence, évidente dans certaines parties, contestable dans d'autres, ne fut pas particulière au seul d'Indy, et que, s'il en donna l'exemple le plus significatif, toute la jeunesse française du même temps subit les mêmes entraînements. Depuis l'époque où parut *Parsifal* et pendant de nombreuses années après la mort de son auteur, le charme wagnérien parut indicible et personne n'y put résister. Il s'exerça non seulement sur le goût des musiciens, mais aussi sur leur production. Il fut un temps où tout le monde en France voulut faire du Wagner, et cette mode pensa faire perdre à la musique française ses meilleures qualités natives.

Il faut avouer aussi qu'à l'époque où elle s'exerça plus impérieusement, cette action du génie allemand était chose inéluctable et vraiment nécessaire. L'Allemagne est le pays de Bach, de Mozart, de Beethoven, sources pures,

auxquelles il sera toujours permis, disons mieux, ordonné à tout le monde de venir s'abreuver. En outre, et à un point de vue plus général, l'Allemagne avait donné les preuves d'une puissance qu'il nous était malheureusement impossible de contester : il fallait connaître le secret de cette puissance afin de s'efforcer d'en faire son profit. En musique comme en toute autre chose. C'est pourquoi la jeunesse française d'après 1870 n'eut pas tort d'étudier Wagner et d'accepter son influence. Que des esprits de second ordre y aient perdu quelque chose des qualités superficielles qu'ils auraient peut-être conservées en observant les traditions purement françaises des générations antérieures, cela peut être : s'il s'agit de génies secondaires, cela n'a pas grande importance. Mais voyons ce qu'il en est advenu avec les forts. L'exemple que nous avons sous les yeux est celui qui nous permettra le mieux de le déterminer.

L'influence allemande se reconnaît dès l'abord dans le choix des sujets que M. d'Indy a choisis pour ses premières œuvres, dans leurs titres mêmes. C'est la trilogie orchestrale de *Wallenstein*, illustration musicale du poème dramatique de Schiller : la deuxième partie, ouverture des *Piccolomini* (récrite postérieurement) est la première page d'orchestre que l'auteur ait présentée au public (Concert Pasdeloup, 25 janvier 1874 ; l'ensemble de l'œuvre, sous sa forme définitive,

ne fut exécuté que plus tard, en 1888, aux concerts Lamoureux). C'est ensuite *le Chant de la cloche*, encore un titre emprunté à Schiller, et une action qui se déroule dans l'intimité d'une petite ville allemande (1886) ; antérieurement, *la Forêt enchantée*, ballade symphonique d'après Uhland (1873). Quant à *Fervaal* (représenté pour la première fois en 1897, mais commencé longtemps auparavant), le nom du personnage offre une ressemblance manifeste avec celui de Parsifal, de même que son caractère présente quelques analogies avec celui du « pur simple » ; et nous nous souvenons qu'à l'époque de la première représentation à Bruxelles un critique malicieux a cherché à caractériser l'action du drame en lui donnant pour sous-titre : « Le Crépuscule des Druides ».

Ne tardons pas à ajouter que ces marques extérieures disparaissent complètement après les ouvrages que nous avons nommés, c'est-à-dire à partir du moment où M. Vincent d'Indy eut dépassé sa quarantième année.

Quant aux œuvres mêmes, accusent-elles donc une influence allemande aussi prononcée que semblent l'indiquer les apparences ? Sans doute la musique de *Wallenstein* ne ressemble pas à la musique française des anciens temps. Elle est plus complexe, plus polyphonique, plus riche en sonorité. Par cette dernière qualité surtout elle fait penser à Wagner. Mais Wagner eut-il donc

le monopole des belles sonorités orchestrales et en fut-il l'inventeur? Un Français l'avait précédé, qui, on ne l'a pas assez dit, exerça sur lui, par son exemple, une grande influence et fut véritablement son modèle : Berlioz est le premier maître en l'art du coloris orchestral, et c'est là un art tout français, créé par un musicien dans le même temps où un peintre comme Eugène Delacroix, des poètes comme Hugo et Théophile Gautier enrichissaient la palette et la versification par d'analogues trouvailles. Or Wagner, débutant qui cherchait sa voie, était à Paris entre 1839 et 1842, époque de la plus brillante activité de Berlioz : il assista à la première audition de *Roméo et Juliette*, suivit les concerts où le jeune maître français dirigeait ses symphonies, et, bien qu'il les critiquât, il en subit une influence profonde. Ce n'est pas ici le lieu de nous arrêter sur ce sujet, sur lequel il y a encore beaucoup à dire. Bornons-nous à réclamer les droits d'antériorité de la musique française en matière de coloris orchestral et à dire que ceux qui, comme M. V. d'Indy, ont cherché des exemples dans l'orchestre de Wagner n'ont fait qu'en revenir, par une voie détournée, à une source venue de chez eux.

Pour l'écriture, celle de Mr d'Indy, polyphonique comme celle de Wagner, est d'une touche plus légère : il y a dans sa musique, si compacte soit-elle, une lumière, une fluidité, une transpa-

rence qu'on ne trouverait guère dans ses modèles allemands.

Enfin, et c'est là l'essentiel, la nature des idées est toute française et le principe de composition est de tout point conforme au génie de notre race. Le poème du *Chant de la Cloche* semble par moments presque calqué sur celui des *Maîtres-Chanteurs* ; mais combien la musique est autre ! Les morceaux sont courts, tout d'un bloc, d'un relief très accusé, d'un mouvement entraînant et rapide : ce n'est point du tout la symphonie continue, si riche d'ailleurs, qui forme d'un bout à l'autre de ses trois longs actes la trame sonore de la comédie de Wagner.

Nous avions cru aussi trouver dans la conception de *Fervaal* une influence parsifalesque : mais si le drame la suggère, la musique la dément. Et d'abord, c'est dans une atmosphère toute française que l'auteur a situé son action symbolique : *Fervaal* se passe dans la France du midi, près du Rhône — pays de Berlioz et de M. Vincent d'Indy lui-même ; le décor est celui des montagnes au milieu desquelles l'auteur a passé la plus grande partie de sa vie et écrit son œuvre. Cette influence du milieu se distingue à l'audition dès les premières pages : qui pourrait ne pas se sentir pénétré d'effluves méridionales en écoutant le premier prélude ? L'accent général est chaud, ardent, vivace : il émane du sol même. Des chants de bergers des Cévennes tra-

versent la symphonie et lui donnent une poésie particulière et pénétrante. Quant aux idées et aux sentiments des personnages, ne doutons pas que l'auteur n'en ait cherché la source qu'en lui-même. Nous le trouvons tout entier dans les chants de marche que les guerriers entonnent en partant au combat, aussi bien que dans les accents de contrition, pleins de désespérance, de Fervaal confessant sa faute. Et quand, au dénouement, le sentiment s'élève et s'épure, tandis qu'à travers les nues, clamant quand même son chant d'au delà, le héros vaincu monte vers les régions idéales, ce ne sont pas des accords venus du temple de Graal que fait entendre l'orchestre, mais les voix murmurent d'abord, puis prononcent une mélopée religieuse, thème emprunté à la liturgie catholique, dont les harmonies enveloppantes expriment la conviction intime de l'auteur. De sorte qu'en définitive cette œuvre même qui, sur le vu de son étiquette, semblait au premier abord se présenter avec un faux air germanique, s'affirme au contraire comme une manifestation de l'esprit d'un Français et d'un d'un chrétien également ferme dans sa double foi.

Ainsi les qualités naturelles et spontanées, celles de l'individu et celles de la race, l'ont emporté sur l'apport de l'étranger : tant au point de vue purement musical que moral et intellectuel, M. d'Indy est resté complètement lui-

même, et rien dans son œuvre n'a démenti quoi que ce soit de ses origines.

Il faut noter que si, comme nous l'avons déjà indiqué, plus rien, dans son œuvre postérieure, n'accuse qu'il subsiste aucune trace de ce penchant de sa jeunesse, en revanche quelques-unes des œuvres de sa première période débordent déjà de cette inspiration locale qui constitue sans doute le meilleur de son génie. Nous avons dit quelle large place *Fervaal* a faite à la poésie de la montagne : mais dix ans avant d'avoir conçu ce drame M. d'Indy avait écrit le *Poème des montagnes*, composition pour piano qui, riche de substance musicale, enferme peut-être ce qu'il y eut jamais de plus intime en lui. Ce dernier adjectif est fait aussi pour qualifier un ouvrage plus récent, le poème symphonique intitulé *Souvenirs*, où l'on retrouve des réminiscences voulues, bien significatives, des thèmes jadis suggérés par des impressions et des sentiments juvéniles. Ce n'est pas dans ces œuvres-là qu'on trouvera rien « qui ne sorte du cœur ». Plus récemment encore M. d'Indy a écrit, sous le titre de *Jour d'été à la montagne*, une véritable symphonie en trois parties, digne des meilleurs ouvrages déjà nommés. Il avait fait entendre, plus anciennement, une *Fantaisie sur des thèmes populaires français* (pour hautbois et orchestre). Sans dédaigner de fréquenter le peuple, il a recueilli parmi les paysans de la contrée qu'il

habite toute une collection de chansons populaires du Vivarais, qu'il a publiées après les avoir revêtues de ses harmonisations savantes, simplifiées à dessein. Enfin une de ses œuvres les plus accomplies est la *Symphonie sur un chant montagnard français*, pour orchestre et piano (1888, neuf ans avant *Fervaal*). Là, sur un simple chant de bergère, charmante et douce mélodie pastorale, que l'auteur entendit et nota au vol, un matin, dans la montagne, il a construit un véritable monument d'harmonie, de la beauté la plus achevée. Le dernier morceau, notamment, est fait pour la joie de l'oreille et de l'esprit. Tout y est ardent, lumineux, entraînant par le rythme, éblouissant par la couleur, rayonnant de vie. Cette page est assurément un des plus beaux types de la musique moderne française. Elle a été fort imitée.

Ces qualités personnelles se retrouvent dans les œuvres de musique pure, trio, sonate, quatuor, etc. : compositions dont la richesse eût semblé autrefois presque surabondante, et qui, lorsqu'on s'est familiarisé avec le contenu, lorsqu'elles ont, en quelque sorte, pris la patine, apparaissent sous l'aspect de véritables compositions classiques.

Sans nous y arrêter, et en nous bornant aux titres, citons encore des poèmes symphoniques produits à diverses époques : *la Forêt enchantée*, qui remonte à 1878 ; *Sauge fleurie*, de 1884 ;

Istar, plus récente (1896) ; la musique de scène pour *Médée* et pour *Karadec*, même un petit opéra-comique, *Attendez-moi sous l'orme*, essai de jeunesse, et quelques œuvres de moindre importance, mais toujours d'une belle tenue.

La maîtrise de M. d'Indy s'est exercée avec une incontestable supériorité dans le domaine de l'orchestre, l'art moderne par excellence ; personne, en Allemagne ou en Russie, non plus qu'en France, ne pourrait se vanter de l'y avoir dépassé. Qui donc a jamais écrit une page resplendissante comme le finale de la deuxième Symphonie, dont les amples lignes sont couvertes d'un revêtement de sonorités d'une coloration éblouissante ! S'il fallait d'autres exemples, ils abonderaient ; nous en avons marqué plusieurs au passage. Le compositeur a de même enrichi la langue des accords : dès le *Chant de la Cloche*, dès *Sauge fleurie*, dès *Wallenstein*, il s'est plu à combiner des agrégations inédites, et, bien qu'il se soit plus récemment refusé à suivre d'autres voies dans lesquelles il eût craint de s'égarer, il n'a jamais reculé devant les audaces harmoniques. Et il a toujours eu la préoccupation des constructions solidement charpentées et des développements logiques en même temps que largement tracés. M. Vincent d'Indy est un admirable architecte de sons.

Le dernier ouvrage dramatique qu'il ait fait représenter jusqu'ici est *l'Étranger* (2 actes, 1903).

Nous le citons à part parce qu'il consacre chez l'auteur une évolution dernière. Là, sa croyance s'affirme avec une force renouvelée, et il apparaît que désormais elle restera la principale base de son inspiration. Ce n'est pas que l'auteur ne s'y montre aussi purement artiste que partout ailleurs. La conclusion de *l'Étranger* offre un tableau musical dont la composition, le mouvement, la coloration égalent les plus riches conceptions de sa jeunesse. Mais le sentiment religieux domine l'ensemble et lui donne un caractère de gravité auguste qui distingue fortement ce drame de la généralité des œuvres que l'on voit habituellement sur nos scènes. Et sans doute nous aurons à faire des observations semblables quand nous connaîtrons la *Légende de Saint Christophe*, dont M. d'Indy achevait la composition lorsqu'éclata la guerre de 1914 et dont il a pu terminer l'instrumentation au milieu des inquiétudes et des angoisses. Un fragment, dernière page de musique orchestrale exécutée en première audition (le 1er avril 1917) au moment où ces lignes s'impriment, a permis d'apercevoir déjà un coin de cette œuvre, dont l'ensemble constituera, cela est certain, le nouveau monument d'un art sincère, riche et sobre, robuste et sain, dont la grandeur et la beauté ne cèderont en rien aux œuvres précédentes auxquelles l'auteur a mis sa signature.

Par ailleurs, M. Vincent d'Indy, âme d'apôtre,

cerveau de chef, poursuit sa mission en l'honneur d'un art pur, désintéressé, austère et noble, en même temps qu'un art de progrès. Quand son zèle wagnérien se fut calmé, il se rapprocha de plus en plus de son maître Franck, dont il ne s'était du reste jamais éloigné et auquel il voua dès lors un culte aussi actif qu'efficace. Nous le retrouverons tout à l'heure, poursuivant son rôle d'éducateur ; jusqu'ici nous l'avons vu prêcher d'exemple, et de la plus belle façon qui soit : en composant son œuvre.

S'il fallait énumérer tous les musiciens qui peuvent à bon droit se parer du titre d'élèves de César Franck parce qu'ils ont pris ses leçons. ce livre ne serait plus une histoire, mais un palmarès. Franck, en effet, a passé sa vie entière à donner des leçons de musique : le nombre de ses élèves est donc incalculable. Il faut nous en tenir à nommer ici ceux que M. Vincent d'Indy, dans la biographie qu'il a écrite de son maître, appelle « la famille artistique », et il faut reconnaître que les membres de cette famille sont peu nombreux. Les voici, dans l'ordre même où il les cite : Arthur Coquard, Albert Cahen, Henri Duparc, A. de Castillon, Camille Benoît, Augusta Holmès, Ernest Chausson, Paul de Wailly, Henri Kunkelmann, Pierre de Bréville, Louis de Serres, Guy Ropartz, Gaston Vallin, Charles Bordes et Guillaume

Lekeu. S'il n'est pas absolument certain que « ceux-là seuls ont vraiment connu de près le maître et ont pu se pénétrer de sa pensée intime et de ses vivifiants conseils », s'il est possible aussi que Franck n'ait pas été pour tous le seul et unique professeur, il n'en est pas moins avéré qu'ils doivent être inscrits sur « la liste véridique des élèves qui ont fait avec lui leurs études de composition ».

Arrêtons-nous sur les principaux d'entre eux.

Les premiers nommés ne sont pas ceux qui retiendront le plus notre attention ; leurs œuvres attestent qu'ils auraient pu suivre aussi utilement les directions de tout autre professeur. A. Coquard (1846-1910) a écrit des scènes lyriques ou dramatiques, des opéras mêmes, dont le style ne se distingue guère de celui auquel on s'initiait au temps de sa jeunesse dans les milieux les plus classiques : *Le Mari d'un jour* (1886), *Jahel* (1900), *la Jacquerie*, commencée par Lalo (1895), Chœurs d'*Esther*, etc. — Nous en dirons à peu près autant pour Albert Cahen, dont nous citerons seulement les titres d'opéras suivants : *le Bois* (1880), *le Vénitien* (1890), *la Femme de Claude* (1896). — Pour A. de Castillon, autre nature d'artiste, nous en avons déjà parlé à propos de la fondation de la Société Nationale.

Mais, avec M. Henri Duparc (né en 1848), le niveau s'élève, et de beaucoup. Au temps de sa jeunesse, lorsqu'il travaillait concurremment

avec M. Vincent d'Indy, l'on s'accordait à prédire des destinées également hautes aux deux compagnons. Pourquoi faut-il qu'un seul ait pu conserver et développer ses facultés créatrices, tandis que l'autre s'est vu arrêter dans sa production par un mal qui, depuis trente ans et plus, a mis fin à son activité artistique ? Et pourtant M. Duparc a été de ceux dont on peut dire à bon droit que les coups d'essai sont des coups de maître. Son poème symphonique *Lénore*, exactement contemporain des créations analogues de M. Saint-Saëns, reste comme un des meilleurs modèles du genre. Mais surtout il a donné à la mélodie française un essor, une ampleur, une puissance qu'aucun de nos compositeurs, si ce n'est Berlioz, n'avait antérieurement soupçonnés et que nul autre, en vérité, n'a dépassés depuis lors. Citer *l'Invitation au voyage*, *Phidylé*, *Lamento*, c'est nommer des chefs-d'œuvre dans lesquels l'art du musicien égale et complète celui des poètes élus par lui — Baudelaire, Leconte de Lisle, Théophile Gautier — et où la beauté des formes, la plasticité des dessins et la richesse expressive des harmonies s'allient au sentiment intime, parfois d'une profonde intensité, pour former des œuvres parfaites en leur développement restreint.

Ernest Chausson, lui aussi, a été interrompu en pleine production, mais, lui, par la fatalité d'un accident cruel : né à Paris en 1855, il est

mort en 1899, à Limay, d'une chute de bicyclette. Il a été élève de la classe de Massenet au Conservatoire ; mais, par son œuvre, il relève essentiellement de l'enseignement de César Franck. Il avait une nature d'une rare délicatesse ; en même temps, c'était un chercheur de formes neuves et de sensations inconnues : bien qu'il y eût au fond de son tempérament de musicien une spontanéité à laquelle il eût pu lui être permis de laisser libre cours, il ne se contentait pas facilement et cherchait toujours au delà. De cet effort continu provient sans doute l'impression qu'un voile de sombre mélancolie s'étendait sur sa musique, et ce caractère de tristesse et de désolation ne fut pas sans étonner ceux qui savaient que Chausson avait tout pour que la vie fût pour lui douce et riante. Il semblait pourtant être parvenu à dominer les difficultés qu'il croyait voir s'opposer au développement de ses facultés musicales : les dernières œuvres qu'il a écrites, dénotant plus de fermeté de touche, plus d'autorité, plus de maîtrise, ont de la lumière, de l'air, un élan joyeux et vibrant. C'est un *Concert* pour violon et piano avec accompagnement d'instruments à archet, puis un premier Quatuor à cordes, et un autre, inachevé, œuvres de musique pure, dans l'atmosphère desquelles l'auteur s'est senti plus libre que lorsqu'il était obligé de traduire des sentiments définis. Par ailleurs il avait une âme de poète : ses mélodies,

moins amples que celles d'Henri Duparc, mais non moins expressives, — *Nanny*, *le Colibri*, *la Dernière feuille*, — sont des pages exquises, et son poème symphonique *Viviane*, œuvre de jeunesse, a des parties d'un sentiment non moins charmeur. A l'inspiration de cette dernière œuvre se rattache en partie la conception du *Roi Arthus*, drame musical qui fut représenté après sa mort (1903). Sa *Symphonie* en si *bémol* (1891) est restée au répertoire de la moderne symphonie française comme représentant un de ses plus louables efforts. Il a été pendant plus de quinze ans la cheville ouvrière de la Société Nationale.

Par quelle fatalité plusieurs des élèves de Franck ont-ils été, comme les précédents, arrêtés dans leur carrière alors qu'on était en droit de tant espérer d'eux ? M. Camille Benoît avait donné à la Société Nationale, aux environs de 1880, plusieurs compositions lyriques de la plus haute tendance, et son émouvant *Eleison* a pu naguère être entendu de nouveau de façon à laisser aux auditeurs le regret de n'avoir pas eu plus souvent l'occasion de se familiariser avec d'autres œuvres de même source ; mais depuis vingt-cinq ans et plus, il a, semble-t-il, complètement renoncé à écrire.

Et, perte déplorable entre toutes, Charles Bordes est mort à quarante-six ans (1863-1909), en pleine activité, après avoir joué un rôle con-

sidérable dans l'éducation musicale de notre temps. Comme compositeur, il n'a guère laissé que des essais, plutôt que des œuvres définitives, et les notes qui ont été retrouvées après sa mort ne semblent guère pouvoir être utilisées : nos regrets en sont redoublés quand nous écoutons les mélodies qu'il a écrites sur des vers de Verlaine et dans lesquelles apparaissent une spontanéité d'expression, une profondeur d'accent et une richesse d'accords aussi rares que personnelles. La plupart des œuvres orchestrales qu'il a fait entendre ont pour base des thèmes populaires du Pays Basque, qu'il avait été recueillir à la source, et qui, pleins de caractère par eux-mêmes, sont rehaussés par son orchestration colorée et ses mouvantes harmonies. Mais son principal titre de gloire (il est très sérieux) fut l'effort heureux qu'il accomplit en rendant à la vie, après tant de siècles, les chefs-d'œuvre de l'art de la Renaissance. Maître de chapelle à l'église Saint-Gervais, il y fit entendre une musique dont la tradition semblait abolie, et, par ces auditions, dont le succès fut considérable et inespéré, les limites du domaine de l'art musical semblèrent s'élargir : grâce à la propagande des Chanteurs de Saint-Gervais, la musique des anciens maîtres reprit une nouvelle existence, et ceux qui, naguère, allaient jusqu'à la méconnaître, furent obligés d'avouer que, de même que l'art a ses Michel-Ange, ses Vinci,

ses Rembrandt, de même il a ses Palestrina, ses Victoria, ses Josquin, non moins représentatifs du génie d'une autre époque et de celui de l'humanité.

Il faut encore ajouter à ce nécrologe un jeune belge venu en France, Lekeu, mort à vingt-quatre ans (Verviers, 1870 ; Angers, 1894), laissant une Sonate et des compositions orchestrales et vocales qui renfermaient mieux que des espérances.

La mort d'Augusta Holmès (1847-1903) fut un peu moins prématurée, encore qu'on eût voulu voir longtemps encore cette femme brillante et distinguée figurer dans la société parisienne dont elle était un des ornements. Elle fut, elle aussi, élève de César Franck. Il est vrai que sa musique ne se ressent guère de cette direction : elle est toute d'éclat extérieur, sonore, d'une coloration vive, parfois violente, avec une affectation de virilité : les formes en sont d'ailleurs toutes mélodiques et le caractère symphonique y est peu prononcé. Citons, parmi ses œuvres, des poèmes symphoniques : *Islande* et *Pologne*, des compositions lyriques telles que *les Argonautes*, *Ludus pro Patriâ*, *l'Ode triomphale* (pour les fêtes de l'Exposition de 1889) et un opéra, *la Montagne noire* (1895). Mais certaines mélodies, d'un tour naturel, ont plus fait pour la renommée de l'auteur que la plupart de ces compositions plus ambitieuses.

Enfin, parmi les survivants de la « famille artistique » de César Franck, nous avons le plaisir de voir encore parmi nous, entre plusieurs de ceux qu'il aura suffi de nommer, M. Pierre de Bréville, auteur d'œuvres délicates telles que la « scène mystique » *Sainte Rose de Lima* (poème de Félix Naquet), une ouverture pour *la Princesse Maleine* de Maeterlinck et un opéra, *Eros vainqueur* qui fut représenté à Bruxelles en 1908. Et, vivant depuis trois ans au milieu d'une autre musique, celle du canon, M. Guy Ropartz, venu de Bretagne à Nancy (dont il dirige depuis plus de vingt ans le Conservatoire), poursuit une carrière pleine d'activité, au cours de laquelle il a su mêler la pratique de la composition aux succès d'un enseignement et d'une organisation de concerts précieuse propagande en faveur du grand art dans une région de la France éloignée de Paris. Ayant, dès son enfance, à Guingamp et aux alentours, ressenti l'impression de la mélopée bretonne, il s'en est souvenu en écrivant la plupart de ses œuvres : *Pêcheur d'Islande*, musique de scène ; *Les Landes*, *A Marie endormie*, *Dimanche breton*, pièces pour orchestre ; une *Symphonie sur un choral breton*, et, plus récemment, un ouvrage scénique, *le Pays* (opéra-comique, 1913) ; sans compter un grand nombre de pages de musique de chambre, d'église et de mélodies, d'une tenue sévère et savante en leur généralité.

M. Guy Ropartz n'est d'ailleurs pas élève du seul César Franck (ses biographies portent qu'il suivit les classes de Th. Dubois et Massenet au Conservatoire) et de même il est plus d'un compositeur, parmi eux qu'il nous reste à nommer, qui, pour n'avoir pas été inscrits officiellement parmi les membres de « la famille artistique », n'en comptent pas moins authentiquement parmi ses élèves et sont restés attachés à la pure tradition de son enseignement. Nombreux sont, notamment, ceux qui, au Conservatoire, élèves des classes de composition, ont en même temps fréquenté la classe d'orgue. D'autres, et non des moindres, bien que n'ayant jamais travaillé avec lui, ont tenu à honneur de se dire ses disciples. Et il est encore une génération de jeunes gens qui, sans l'avoir jamais connu, marchent toujours dans sa voie et s'efforcent de suivre son exemple : ce sont ceux qui, à la Schola Cantorum, fondée par Charles Bordes et dirigée par Vincent d'Indy, à la Société Nationale, dont ce dernier a, jusqu'à ces derniers temps, repris la présidence à la suite de son maître, continuent à poursuivre son pur et noble idéal et s'efforcent de renouveler sa pensée. Il ne semble pas que, depuis qu'il existe une école française de musique, l'influence d'aucun maître se soit jamais exercée d'une façon plus durable, plus salutaire et plus profonde.

IX

GABRIEL FAURÉ ET L'ÉCOLE DE SAINT-SAENS

M. Saint-Saëns n'a pas fait école, au sens propre du mot, par la simple raison qu'il n'a pas professé, ou très peu ; seulement pendant quelques années de sa jeunesse il lui prit fantaisie de donner des leçons, sans doute afin de ne pas être étranger à la pratique de l'enseignement, et il s'est inscrit parmi les professeurs de l'École de musique religieuse fondée par Niedermeyer. Heureux épisode, auquel il a dû d'avoir pour élèves deux hommes qui ont tenu un haut rang dans la société musicale en ce demi-siècle : MM. Gabriel Fauré et André Messager.

M. Fauré est, entre tous les maîtres contemporains, celui qui représente avec le plus de distinction l'art de la musique pure. S'il n'avait eu, il y a peu de temps, l'occasion d'écrire *Pénélope*, il fût resté presque exclusivement enfermé dans ce domaine, et ce n'est pas sans raison qu'on l'a appelé souvent le Schumann français.

Né dans le midi, à Pamiers, contrée pyrénéenne (1845), il est venu tout jeune à Paris qu'il n'a

plus guère quitté, et il commença dès l'enfance, avec assiduité, l'étude de la musique. En 1863, à dix-huit ans, il écrivait déjà des pièces pour le piano (Romances sans paroles) qu'il fit suivre bientôt de mélodies vocales (*le Papillon et la Fleur*, *Dans les ruines d'une abbaye*, ses Op. 1 et 2) Sa voie était trouvée des le premier pas et il n'eut plus qu'à poursuivre : ses Op. 106 et 107, publiés en 1916, sont encore des pièces de piano (12e Barcarolle et 12e Nocturne) et nous pouvons croire qu'il n'est pas sans tenir en réserve quelques nouvelles mélodies prêtes à paraître quand viendront des jours meilleurs.

Jeune organiste, en 1866, il s'en fut d'abord excercer son art à Rennes ; puis, en 1870, il revint à Paris, prit du service dans l'armée pendant le siège, et ensuite passa de paroisse en paroisse, tantôt comme maître de chapelle, tantôt comme organiste, jusqu'à ce qu'il prît définitivement la place de son maître Saint-Saëns à la tribune de l'orgue de la Madeleine. Il fut, nous le savons déjà, un des fondateurs de la Société Nationale et en devint bientôt un des principaux dirigeants. On l'a vu aussi fréquenter volontiers dans les milieux mondains, où son art a toujours été grandement apprécié. Quand Massenet abandonna sa classe de composition au Conservatoire, il fut son successeur et, peu d'années après, devint directeur de l'École ; il a été à son tour nommé membre de l'Institut. Et voilà, en

quelques mots, toute sa vie : exempte d'incidents et d'anecdotes, elle se confond avec son travail, exécuté toujours avec la même application calme et souriante, en conformité avec l'évolution de l'art et le propre développement de ses riches facultés.

Nous avons cité les titres de ses premières mélodies, point de départ de sa production : nous aurions pu les intituler encore des « romances », encore qu'à l'époque où elles furent écrites leur style fût déjà plus relevé que celui de la romance française et qu'elles fissent entrevoir l'âme d'un artiste. Au fur et à mesure de l'avance, on voit les formes s'épurer. La *Sérénade toscane* imite, en les affinant, les *Canzone* populaires italiennes : elle fait partie de l'Op. 3. *La Chanson du pêcheur*, mélopée d'un admirable accent, *Lydia*, d'un contour pur comme celui d'un chant grec, constituent l'Op. 4 ; *Au bord de l'eau*, chant d'une exquise intimité, fait partie de l'Op. 8 ; et toutes ces pages, rassemblées dans un premier cahier de mélodies, entrées depuis longtemps au répertoire des chanteurs et comptant déjà parmi les classiques, exhalent un frais et doux parfum et révèlent un poète.

Le choix des vers, d'ailleurs, indique clairement les préférences et les affinités du musicien. C'est, dans cette première période, à Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Baudelaire, que M. Fauré

empruntait ses textes, et aucun de ceux-là n'aurait pu se plaindre d'avoir été trahi ou mal interprété. *Le Cimetière*, pris dans *la Mer* de Jean Richepin, lui a, postérieurement, inspiré un chant d'une expression poignante et d'un admirable contour. Enfin il s'est trouvé des correspondances inattendues entre le génie poétique de Verlaine et sa propre nature. C'est plaisir de voir, dans les *Fêtes galantes*, deux artistes si modernes s'associer en une manière de Watteau musical, se gardant bien de tomber dans la pastiche, mais conservant, sous la forme précieuse que leur suggéra l'art charmant du XVIIIe siècle, l'esprit des temps nouveaux. Et surtout *la Bonne Chanson*, expression essentielle de l'âme moderne, consacre l'accord entre le sentiment des deux collaborateurs et montre l'artisan de sons sous son aspect le plus complet — on pourrait dire le plus complexe — de poète musical. Les inflexions de la voix et l'harmonie du piano s'y pénètrent profondément et tous les éléments de la composition, vers, chant et instruments, s'unissent pour former un tout indissoluble et constituer une œuvre à la fois savante et intime.

Une progression parallèle s'observe dans les œuvres instrumentales de notre auteur : leur répertoire comprend quelques-unes de celles qui fond le plus grand honneur à notre école française. C'est par un simple petit morceau

pour violon en sourdine, d'ailleurs charmant, que M. Fauré fit sa première incursion dans ce domaine, ou du moins y obtint son premier succès ; mais quand la *Berceuse* (Op. 16) répandit son nom dans le public musical, il avait déjà en portefeuille la *Sonate* pour piano et violon (Op. 12) et le premier Quatuor (Op. 15) et ce sont là des compositions du plus haut style. L'auteur y ajouta plus tard un second Quatuor (Op. 45) et un Quintette (Op. 60). Et surtout il à enrichi la littérature du piano de pages nombreuses, sur les mérites desquelles la quantité ne saurait nous permettre d'insister et qui l'apparentent aux Chopin et aux Schumann (Ballades, Impromptus, Nocturnes, Barcarolles, Valses, Caprices, etc.) Le style en est d'autant plus pur, plus élevé, plus subtil, que l'auteur avance davantage dans sa carrière productrice : il ne se répète jamais et il s'affine toujours.

Des œuvres plus vastes accusent les mêmes préoccupations de juste mesure et restent volontairement intimes. M. Fauré a fait un *Requiem;* mais, à l'inverse de Berlioz, de Verdi, de Mozart, il s'est gardé de faire retentir les trompettes du *Jugement dernier* ; il n'a même pas voulu mettre en musique le texte du menaçant *Dies iræ*. Mais il a traité avec une évidente prédilection les parties de l'office où est exprimée l'idée du repos : *Requiem* ! Il a terminé, dans un sentiment de calme mystique, par le verset toujours négligé :

« *In paradisum deducant te angeli* », opposant, dans une œuvre que domine l'idée d'une autre vie, les joies sereines du Paradis à l'obligatoire terreur de l'Enfer.

Il avait peu écrit pour le théâtre avant de nous donner *Pénélope*. La musique de scène de *Caligula* et celle de *Shylock* est une suite de simples intermèdes notés dans sa manière délicate et la représentation n'ajoute rien à leur effet. La partition de *Prométhée* a plus d'envergure : c'est de la musique à fresque. Quant à *Pénélope* (1913), que des circonstances défavorables n'ont pas permis d'apprécier à sa juste valeur, cette œuvre, qui constitue le principal effort de l'auteur, en est aussi le couronnement. Nulle part son art ne s'est montré plus évocateur, plus émotif, plus subtil. Or, c'est par les seuls moyens empruntés à la pure musique qu'il a atteint à ce but essentiel.

Dans sa jeunesse M. Fauré avait écrit un poème lyrique sous le titre de *la Naissance de Vénus*. Rapprochant tous ces titres, par lesquels s'évoquent les souvenirs de l'antiquité, il nous revient encore à la mémoire qu'il avait été choisi, il y a déjà un assez bon nombre d'années, pour couvrir d'un léger vêtement d'harmonie la mélopée nue de l'*Hymme à Apollon* que notre École d'Athènes avait retrouvée parmi les fouilles de Delphes. Ce choix indiquait une sorte de prédestination. Par l'esprit de son art, par la forme

même de son *melos*, M. Fauré, en effet, est Grec. Il l'est, et non point par l'effet d'une recherche objective ou érudite, mais par un sentiment inné. A l'inverse des artistes du XVIe siècle qui, croyant s'inspirer d'un idéal antique, ont trouvé les formes de l'art de la Renaissance, c'est sans le rechercher, lui, qu'il a réalisé cet idéal.

Peut-être même n'est-ce pas assez dire que de reconnaître en lui un musicien grec revivant en notre XXe siècle ; mais bien plutôt c'est l'esprit de l'hellénisme, plutôt que ses formes, qui renaît en lui. La philosophie platonicienne s'efforçait de sortir du monde sensible pour s'élancer à la recherche des essences : c'est la sensation d'un effort tout semblable que donne parfois l'art abstrait de M. Fauré. Lui aussi il s'élance par delà les sphères pour en ramener la pure beauté.

Il n'a d'ailleurs eu aucun besoin qu'on lui montrât la voie ; mais il l'a trouvée tout seul, et plusieurs autres, que hantaient les mêmes préoccupations d'absolu, n'ont eu qu'à marcher à sa suite. L'art quintessencié de la jeunesse contemporaine a trouvé en lui un premier initiateur. S'il arrive (et cela arrive assez souvent) qu'en relisant ou en écoutant aujourd'hui ses anciennes œuvres nous y découvrions des intentions restées d'abord inaperçues et qui apparaissent parce que nous nous sommes familiarisés avec un autre style, cela ne signifie aucunement

que M. Fauré ait suivi l'exemple des nouveaux venus : c'est lui, au contraire, qui a dit le premier, et peut-être déjà depuis longtemps, des choses que l'ont eût crues volontiers plus récentes.

Tandis que M. Gabriel Fauré préside aux destinées du Conservatoire national de musique, M. André Messager a dirigé l'Opéra et il est chef de l'orchestre de la Société des Concerts. Si les élèves de Saint-Saëns ne sont pas nombreux, ils ne s'en sont pas moins placés aux premiers rangs. Comme compositeur, M. Messager (né à Montluçon en 1853) a d'ailleurs suivi une autre voie. Après quelques essais dans le domaine de la symphonie, il s'est consacré d'une façon presque exclusive au théâtre Il a écrit des ballets pour l'Opéra (*les Deux pigeons*, 1886) et pour d'autres scènes, donné à l'Opéra-Comique *la Basoche* (1890), *Fortunio* (1907), œuvre dont la musique délicate s'accorde ingénieusement avec le poème de Musset ; sur d'autres théâtres *Isoline* (1888), *Madame Chrysantème* (1893). Enfin il n'a pas dédaigné de sacrifier à la muse légère de l'opérette, en quoi il a bien fait, puisque la nature aimable et spirituelle de son talent l'inclinait vers ce genre et que, tout en en épurant le style, il a pu en enrichir le répertoire de plusieurs ouvrages qui lui ont valu ses meilleurs succès : *La Fauvette*

du Temple, Les Petites Michu, Véronique, etc.

C'est aussi par l'opérette qu'a débuté celui qui fut le plus exubérant des musiciens de ce demi-siècle, Chabrier; et peut-être est-il fâcheux que nos institutions établies n'aient point permis qu'un tel artiste développât dans son véritable sens un génie prédestiné au comique, à la satire, à la bouffonnerie énorme. Il avait rêvé d'écrire des scènes rabelaisiennes : c'est là qu'il se fût montré lui-même ; malheureusement il est mort trop tôt et il a subi trop d'influences étrangères à sa véritable nature pour s'être entièrement révélé tel qu'il était au fond de lui-même.

Emmanuel Chabrier est né à Ambert (Puy-de-Dôme) en 1841. Son entrée dans la carrière musicale témoigne de son indépendance d'esprit. Ce n'est pas lui que nous pourrions rattacher à une école : n'ayant eu, dans sa jeunesse, que l'ambition d'être un brillant amateur, il n'eut pour maître que des artistes d'une notoriété secondaire (Wolf, Semet, Hignard). Il commença par remplir des fonctions administratives dans un ministère ; puis il fit représenter aux Bouffes-Parisiens *l'Etoile*, en 1877 : il avait déjà près de trente-sept ans et c'était son début comme compositeur. Mais bientôt il regarda plus haut ; ayant décidé de s'adonner entièrement à l'art, il produisit des œuvres plus « hau-

taines », comme lui-même disait. Pianiste original et parfois puissant, il fit paraître en 1881 un cahier de *Pièces pittoresques* qui révéla un poète musical. Bientôt *España*, exécutée avec un succès éclatant aux Concerts Lamoureux (1883) répandit son nom à travers le monde musical. Il est vrai que cette page orchestrale apportait dans l'art quelque chose de nouveau, presque révolutionnaire. *España* forme un tableau musical d'une extraordinaire intensité de vie, d'une coloration rutilante, d'une éblouissante sonorité. A travers les rythmes entraînants et dégingandés de ses thèmes, on semble apercevoir les contorsions des danseuses espagnoles emportées dans un tourbillon frénétique. Associations étranges de sonorités — telle la pétarade dégringolante des trombones accompagnés par le grattement des harpes, — accumulations d'harmonies tantôt surchargées, tantôt volontairement incomplètes, accords formés de libres agrégations, rythmes brisés ou superposés hardiment, voilà ce qu'on percevait dans cette œuvre si différente de tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors en France, en Allemagne, n'importe où. Et c'était un modèle que, consciemment ou non, la jeunesse d'aujourd'hui suit encore. Ce que nous disions tout à l'heure de la musique de M. Fauré, que l'on retrouve si souvent dans celle de nos jeunes contemporains, s'applique aussi à Chabrier, au

Chabrier d'*España*. Il fut un des générateurs de l'art nouveau.

Gwendoline, opéra en deux actes (Bruxelles, 1886), a des outrances analogues — parfois un peu forcées — et contient en outre des pages de la plus subtile et la plus haute musicalité. De même *le Roi malgré lui* (1887) surabonde de musique autant que d'esprit; mais cet opéra-comique fut malheureusement conçu dans une forme surannée, en contradiction, non seulement avec les véritables tendances de Chabrier, mais avec les inclinations mêmes du public, qui ne demandait pas qu'un artiste si « avancé » fît tant de sacrifices aux faux goûts d'autrefois. Mais quelle perte déplorable pour l'art que *Briséis* soit restée incomplète! Le premier acte, le seul que Chabrier ait entièrement écrit (il a été exécuté d'abord au concert, puis représenté à l'Opéra en 1899), nous montre ce qu'eût été une telle œuvre : ce fragment met en opposition, en un violent contraste musical, l'esprit du lyrisme antique, dans son essence dionysiaque plutôt qu'apollinienne, avec la mystique austérité du christianisme, et la réalisation en est vraiment admirable. Mais après avoir écrit ces nobles pages, l'artiste, frappé d'un mal qui l'emporta bientôt, dut interrompre tout travail; sa carrière était brisée. Elle n'avait guère duré plus de dix ans, et il n'en avait vécu que cinquante-trois lorsqu'il mourut, à Paris, en 1894.

Par ce qu'il nous a laissé, l'on peut juger de ce que Chabrier aurait produit s'il lui avait été donné de prendre son développement complet.

Après avoir encore mentionné quelques compositeurs sortis de l'Ecole Niedermeyer : M. Alexandre Georges (né à Arras en 1850), auteur des préludes pour *Axel* et de *Miarka* (Opéra-Comique, 1885), — Léon Boëllmann, alsacien d'origine, né en 1862 et mort prématurément en 1897, laissant quelques intéressantes pages instrumentales et symphoniques, — M. Perilhou qui a écrit des pages distinguées en musique instrumentale, — M. Claude Terrasse qui a su rénover ingénieusement l'opérette, — abordons enfin le groupe compact de ceux qui sortirent du Conservatoire.

X

L'ÉCOLE DU CONSERVATOIRE (de 1880 à 1900)

Nous avons dit en son temps qu'après 1870 la composition n'était enseignée, dans notre grande école nationale, que par de vieux maîtres rebelles à l'esprit moderne : Bazin, Reber et Victor Massé; et ce fut presque simultanément que les deux premiers moururent et que le troisième, depuis longtemps malade, résigna ses fonctions (1878-1880). Leur succession fut reprise par de jeunes musiciens qui avaient obtenu de brillants succès : Massenet, Guiraud, Léo Delibes, et dès lors les classes de composition du Conservatoire connurent une activité qui depuis lors n'a fait que s'accroître.

Nous ne pouvons donner une meilleure idée de cette vitalité de l'école qu'en énumérant d'abord les élèves de ces classes qui ont obtenu le prix de Rome depuis le commencement de cette période jusqu'à la fin du siècle. Tous, assurément, n'eurent pas du génie; mais, tandis qu'en d'autres temps il y en eut tant qui restèrent si obscurs qu'ils en devinrent infidèles à

l'art, il n'est pas un seul de ceux-ci qui n'ait donné quelques preuves de son habileté et ne se soit fait honorablement un nom dans le monde musical ; et quelques-uns sont aujourd'hui les maîtres.

Citant d'abord le dernier lauréat des classes antérieures, M. Georges Hüe, élève d'Henri Reber (prix de Rome en 1879), que son âge, comme ses tendances, rattache plutôt à ceux qui vont suivre, nommons :

Lucien Hillemacher (classe Massenet, prix en 1880) ;

Alfred Bruneau (Massenet, 2e prix, 1881) ;

Georges Marty (Massenet, 1882) ;

Gabriel Pierné (Massenet, 1882) ;

Paul Vidal (Massenet, 1883) ;

Claude Debussy (Guiraud, 1884) ;

Xavier Leroux (Massenet, 1885) ;

Augustin Savard (Massenet, 1886) ;

Gustave Charpentier (Massenet, 1887) ;

Camille Erlanger (Delibes, 1888) ;

Paul Dukas (Guiraud, 2e prix, 1888) ;

Gaston Carraud (Massenet, 1890) ;

Alfred Bachelet (Guiraud, 1890) ;

Charles Silver (Massenet, 1891) ;

André Bloch (Guiraud et Massenet, 1893) ;

Henri Büsser (Guiraud, 1893) ;

Henri Rabaud (Massenet, 1894) ;

Omer Letorey (Th. Dubois, 1895) ;

J. Mouquet (Th. Dubois, 1896) ;

Max d'Ollonne (Massenet et Lenepveu, 1897);
Ch. Levadé (Massenet et Lenepveu, 1899);
Edmond Malherbe (Massenet et Fauré), 1899);
Florent Schmitt (Massenet et Fauré, 1900).

Bien d'autres, qui n'ont pas conquis la suprême récompense (notons que la liste ci-dessus en comprend deux qui ne se sont pas élevés au-dessus du second prix) ont passé par ces classes, surtout celle de Massenet, où l'admission fut très recherchée. Citons, en suivant autant que possible l'ordre des promotions : Claudius Blanc, E. Ratez, Ernest Chausson, Julien Tiersot, Lucien Lambert, F. Leborne, Raymond Bonheur, V. Ferroni, Aug. Chapuis, A. Gédalge, H. Kaiser, Maurice Emmanuel, Guy Ropartz, Albéric Magnard, F. Halphen, Ernest Moret, H. Février, Croce-Spinelli, Léon Moreau, Reynaldo Hahn, etc.

Tous ne se sont pas adonnés spécialement à la composition; mais chacun, dans l'ordre de travaux qu'il a adopté, a manifesté qu'il était bien armé pour la lutte, de quelque côté qu'il se tournât. Les uns sont devenus des directeurs de musique ayant eu ou ayant encore autorité. Il en fut ainsi pour les trois lauréats que nous avons vus représenter à la Villa Médicis les promotions de 1882 et 1883 : Marty, Pierné et Paul Vidal ; le premier fut chef d'orchestre de la Société des Concerts, le second a succédé à Ed. Colonne à la tête de son Association artis-

tique, et M. Vidal est directeur de la musique à l'Opéra-Comique après avoir rempli des fonctions analogues à l'Opéra. MM. Bachelet, Büsser, Rabaud, ont dirigé l'orchestre de l'Opéra; M. Omer Letorey celui, plus discret, de la Comédie-Française. Plusieurs sont ou ont été directeurs de Conservatoires : Claudius Blanc à Marseille, MM. Ratez à Lille, Savard à Lyon, Guy Ropartz à Nancy, Croce-Spinelli à Toulouse. M. Auguste Chapuis dirige l'enseignement musical dans les écoles de la Ville de Paris; sans compter ceux qui se sont consacrés au professorat : MM. Gédalge, Kaiser, Mouquet, Emmanuel, professeurs au Conservatoire de Paris, M. Vicenzo Ferroni, à Milan et ceux pour lesquels l'enseignement n'est qu'une occupation accessoire, comme MM. Vidal et Leroux. D'autres enfin ont versé dans la littérature musicale. Un prix de Rome devenu critique, M. Gaston Carraud, livre aujourd'hui le bon combat pour la défense et illustration de la musique française — et l'auteur de ce livre est bien obligé de se citer pour rappeler que, bibliothécaire du Conservatoire de Paris depuis sa sortie de l'École, il a étendu le champ de son activité sur diverses parties du domaine de l'histoire de la musique, en reculant parfois assez loin dans le passé, ce qui ne l'a pas empêché — il espère que les lecteurs de ces pages voudront bien le reconnaître — de s'intéresser très vivement aux

manifestations les plus modernes de l'art.

Quant aux compositeurs (et aucun de ceux qui viennent d'être nommés à d'autres titres n'a complètement renoncé à l'être), le nombre en est si grand que, nous réservant de définir plus tard le rôle de ceux qui ont tenu dans l'évolution de la musique moderne une place particulièrement significative, nous nous en tiendrons, pour la plupart, à de brèves notes. Ils sont trop!

Reprenons-en la liste, toujours dans l'ordre chronologique.

M. Georges Hüe (né à Versailles en 1858) a donné à l'Opéra *le Roi de Paris* et le *Miracle* ; à l'Opéra-Comique, *Titania* ; au concert, antérieurement, *Rübezahl* et un grand nombre de pages symphoniques ou lyriques et de mélodies.

Moins heureux, les deux qui forment la tête de liste des prix de Rome à la classe de Massenet ont vu leur carrière interrompue par la mort : Lucien Hillemacher (1860-1909), et Georges Marty (1860-1908). De l'œuvre du premier nous avons parlé à propos de son frère, Paul Hillemacher, dont il fut le collaborateur fidèle. Le second a fait représenter deux opéras : *le Duc de Ferrare* et *Daria* et entendre divers morceaux d'orchestre, tels que l'ouverture de *Balthazar*, *Merlin enchanté*, etc.

Pour les raisons indiquées tout à l'heure, nous interrompons ici l'ordre chronologique en

renvoyant plus loin l'examen attentif que mérite l'œuvre de M. Alfred Bruneau ; il en sera de même quand viendra le tour de MM. Gustave Charpentier et Claude Debussy.

M. Gabriel Pierné, s'il l'eût voulu, c'est-à-dire s'il se fût résolu à suivre sa véritable nature et s'il eût moins éparpillé son activité sur des occupations multiples (pianiste, organiste, professeur, chef d'orchestre, et d'une égale supériorité dans ces diverses fonctions) se serait placé certainement au tout premier rang des compositeurs français à la fin du XIXe siècle. Né à Metz en 1863, venu à Paris en 1870, il avait conquis le prix de Rome en 1882, avant d'avoir dix-neuf ans, et déjà quelques-unes de ses premières compositions, d'un tour gracieux et léger, avaient obtenu des succès qui répandirent son nom à travers le monde. Plus tard, quand son art fut perfectionné, il produisit encore des pages vocales ou instrumentales pleines d'harmonie, de saveur et de charme. Les partitions de musique de scène qu'il a écrites pour *Yanthis*, de Jean Lorrain, *Izeyl*, d'Armand Silvestre, *la Samaritaine* d'Edmond Rostand, *Ramuntcho* de Pierre Loti, offrent, avec une appropriation parfaite au style et à la couleur des drames, des qualités musicales de premier ordre. Des poèmes lyriques, aux dimensions moyennes, n'ont pas moins heureusement donné la mesure de ses talents : il y traite des sujets

d'un mouvement extérieur et pittoresque, desquels s'exhale une émotion tour à tour familière et générale : *Nuit de Noël*, *l'An mil*, etc. Il a trouvé un cadre des mieux appropriés au tableau qu'il voulait tracer lorsqu'il a entrepris de composer *la Croisade des Enfants* : on y voit les enfants des anciens preux se mettre en chemin, à l'imitation des pères qu'ils ont vus partir pour s'en aller à Jérusalem; on entend leurs chansons de marche s'égrener sur le chemin; ils arrivent à la mer, ils souffrent, ils meurent pour leur foi, et le miracle légendaire s'accomplit dans les accords harmonieux des voix enfantins. Si c'est encore ici, à peu près, la forme de l'oratorio, c'est un tout autre esprit, plus moderne. Et il en est de même quand le musicien traite, comme il l'a fait encore, des sujets analogues : *les Enfants à Bethléem* ou la pieuse légende de *Saint François d'Assise*.

Pourquoi faut-il qu'il n'ait pas réussi lorsqu'il a voulu viser plus haut, s'élever au niveau de l'opéra historique, comme *Vendée*, mettre en musique une comédie qui s'ensanglante d'un dénouement inopportunément tragique, comme *la Fille de Tabarin*, ou exprimer les passions fatales d'*On ne badine pas avec l'amour*?

Nous poserions volontiers la même question à propos de son camarade d'études, contemporain et successeur immédiat à la Villa Médicis, M. Paul Vidal (né à Toulouse en 1863). Lui aussi

eut d'heureux commencements; ses mélodies de jeunesse connurent les succès mondains ; il composa, pour un petit théâtre dont le poète était Maurice Bouchor et les acteurs de simples marionnettes, des partitions dont la bonne grâce fut louée à l'égal de celle des poèmes : *Noël*, *les Mystères d'Eleusis*, etc. Son ballet *la Maladetta* et plusieurs compositions analogues, pantomimes, musiques de scène, reçurent aussi bon accueil dans le public que parmi les milieux artistiques. Mais quand, haussant le ton, il voulut donner à l'Opéra-Comique *Guernica*, à l'Opéra *La Burgonde*, il ne put s'y soutenir.

Et depuis plusieurs années tous deux semblent s'absorber dans leurs travaux de directeurs de musique.

Comment expliquer qu'avec de si beaux dons, des espérances aussi légitimement formées n'aient pas mieux été réalisées ?

Cette question est grave. Elle dépasse considérablement les personnalités qui ont donné sujet de la poser et a une portée générale : elle s'applique à toute l'évolution de la musique française dans la dernière partie du XIXe siècle et touche, à proprement parler, au fond même de la conscience musicale de notre temps.

Rappelons-nous ce qui fut dit, au commencement de cette histoire, au sujet des tendances antérieures. L'Opéra-Comique était seul maître autrefois, et il n'était pas permis, en France,

d'écrire, de faire entendre, presque d'écouter de la musique sérieuse. Révolution complète ! Dix ans n'étaient pas écoulés qu'un mouvement absolument contraire etait accompli : il n'était plus permis à la musique française d'être aimable, d'être gaie, d'être simple ! Le costume qui lui seyait jadis était « une robe légère d'une entière blancheur » : désormais le musicien n'est plus présentable s'il n'a ceint la cuirasse, chaussé le cothurne ou coiffé la perruque. Mais, avec l'habit, l'âme est changée. D'ailleurs, nul ne résiste. L'art nouveau a tant de prestige que ceux qui ne peuvent le pratiquer l'admirent et s'effacent devant lui.

Tel fut le résultat de la nouvelle orientation de la musique française, accomplie vers l'époque à laquelle nous sommes parvenus. Et qu'on n'en attribue pas la cause à l'exemple du seul Wagner : Berlioz, César Franck eurent une action plus grande encore, car ils étaient des nôtres et prouvaient, par leur seule présence, que le mouvement ne provenait pas de l'étranger. Que cette influence ait été salutaire, nous l'avons assez dit pour qu'il n'y ait pas lieu d'y revenir. Mais était-il nécessaire qu'elle fût exclusive ? Il faut rendre hommage à ceux qui ont produit *Fervaal* et *Pelléas et Mélisande* : ils ont suivi leur voie naturelle et ils ont bien fait. Mais fallait-il que tout le monde se crût obligé d'agir de même ? Ceux qui ne se sentaient pas de force

à escalader les cimes n'avaient-ils donc pas le droit de vivre à l'ombre des bocages et d'y prospérer? Sans doute ils l'eussent bien voulu parfois; mais comment lutter contre des courants qui emportent, non seulement les créateurs, mais la critique et jusqu'au public moutonnier ? Aucun, en tout cas, n'a eu l'énergie de résister; et voilà comment, depuis un quart de siècle, la musique française suit une direction qui n'est pas sa tendance naturelle. A marcher dans ces voies, elle a sans doute acquis de nouvelles ressources. Mais n'a-t-elle pas perdu quelques-unes de ses qualités natives?

Nous avons rapporté des paroles que Nietzsche a écrites à propos de Bizet. Il s'y trouve un mot terrible : « La duperie du grand style ». Combien s'y sont laissés prendre !... Combien ? Mais tout le monde aujourd'hui ! Et si nous relevons ici un jugement prononcé en faveur d'un artiste qui n'avait pas renoncé à suivre la nature et qui, par cela même, écrivit un chef-d'œuvre, c'est que nous en trouvons une application trop certaine à l'évolution qui l'a suivi. Celle-ci a permis à quelques-uns de réaliser leurs ambitions les plus nobles, et ce fut très bien. Mais, à côté de cela, que de forces perdues !

Reprenons notre examen. Nous avons parlé déjà d'Ernest Chausson, élève de Massenet au Conservatoire et de César Franck en son parti-

culier; un peu plus tard est venu M. Guy Ropartz, à peu près dans le même cas.

La liste chronologique inscrit ici le nom de l'auteur de ce livre (né à Bourg (Ain), 1857), élève de Massenet et de César Franck — lui aussi. Il rappellera seulement qu'il a fait entendre à la Société Nationale (aux travaux de laquelle il a participé activement pendant plusieurs années) des œuvres orchestrales et vocales, par exemple *Hellas*, scène tirée de la tragédie de Shelley, et, dans les concerts, *Sire Halewyn*, légende symphonique, une suite de *Danses à cinq temps*, diverses compositions à base de mélodies populaires et des chants destinés au peuple; au théâtre, des adaptations ou reconstitutions d'anciennes œuvres : *le Jeu de Robin et Marion, le Devin du Village*, les intermèdes de *Psyché* de Lulli, etc. Enfin il s'est efforcé de coopérer à l'œuvre de haute culture accomplie ces dernières années en organisant méthodiquement des séances d'audition destinées à faire connaître, dans des milieux lettrés et artistes, les diverses évolutions de la musique. C'est ainsi que, dès 1885, il dirigea les concerts historiques du Cercle Saint-Simon : là, sous l'impulsion d'hommes tels que Gaston Paris, Gabriel Monod, Albert Sorel, furent données, pendant plusieurs années, des auditions systématiquement consacrées à des matières déterminées par l'histoire, l'ethnographie, la vie des peuples : la chanson populaire

française, la musique russe (il n'était pas très usuel en ce temps-là de donner des concerts de musique russe à Paris), celle des peuples scandinaves, tchèques, les chants de la Révolution Française, les musiques du XVIIe et du XVIIIe siècle exécutées (autre innovation) par le clavecin et les violes — sans parler d'autres manifestations toutes modernes. Quand Charles Bordes voulut faire connaître les chefs-d'œuvre de la Renaissance, c'est à lui qu'il s'adressa pour l'aider à mener à bien cette entreprise hardie — et il ne cèle point qu'il considère comme un des principaux honneurs de sa carrière artistique d'avoir, le 26 mars 1891, dirigé, avec le futur fondateur des « Chanteurs de Saint-Gervais », la première exécution palestrinienne donnée sur les tribunes de la vieille paroisse, journée qui a eu des conséquences si importantes au point de vue de l'éducation du public contemporain.

M. Lucien Lambert (Paris, 1861) a fait représenter des opéras : *Brocéliande*, *le Spahi*, *la Flamenca*, etc. — M. Fernand Leborne (Bruxelles, 1862), actif et laborieux, a produit des œuvres diverses : des opéras, *Hedda*, *Mudarra*, *les Girondins*, *la Catalane*, et un grand nombre de pages d'orchestre, de chant, etc. — M. Aug. Chapuis a donné à l'Opéra-Comique *Enguerrande*. M. Eugène d'Harcourt a composé des ouvrages symphoniques et dramatiques aux nobles tendances et s'est consacré à une propa-

gande musicale dans laquelle il a fait preuve d'une inlassable activité. M. A. Gédalge est l'auteur d'une symphonie remarquée. M. Camille Chevillard est devenu un chef d'orchestre universellement renommé.

M. Xavier Leroux (Velletri, 1863) a surtout écrit pour le théâtre et il est, parmi les élèves de Massenet de son temps, un de ceux qui y ont le mieux réussi. Citons seulement : *Evangéline*, *Astarté*, *la Reine Fiamette*, *Théodora*, *le Chemineau*, *le Carillonneur*, et, depuis la guerre, l'émouvant et gracieux épisode des *Cadeaux de Noël*. On peut nommer auprès de lui M. Camille Erlanger (Paris, 1863), élève de Delibes, auteur de *Kermaria*, *le Juif polonais*, *le Fils de l'Etoile*, *Aphrodite* (restée au répertoire de l'Opéra-Comique), *Hannele*, etc.

M. Paul Dukas (Paris, 1865) a cultivé un art plus austère. Non qu'il ait dédaigné le théâtre : il a même écrit pour lui un « poème dansé », la *Péri*, et il a fait représenter à l'Opéra-Comique *Ariane et Barbe Bleue* dont la musique éclatante et représentative commente, avec une exactitude raffinée, le drame de M. Maeterlinck. Il fut des premiers dans notre jeune école (en 1897) à faire entendre une Symphonie amplement développée. Une Sonate pour piano qu'il écrivit plus tard n'est pas moins une œuvre considérable. Il a connu enfin le succès mondial avec l'*Apprenti sorcier* (1897), « Scherzo », comme il l'intitule, à

travers la forte trame orchestrate duquel circule une vie intense, et où, dans un mouvement irrésistible, sous une forme à la fois scolastique et libre, l'on peut reconnaître une des meilleurs manifestations de la musique française et de l'esprit français que notre école moderne ait produites.

Le nom d'Albéric Magnard est devenu tragiquement célèbre. Aux premiers jours de la guerre de 1914, il ne put contenir l'indignation que lui causa la ruée allemande, et il fut massacré. Il avait une nature indépendante et fière, qui se reconnaît dans son œuvre. On a fait entendre plusieurs fois, depuis sa mort, son *Hymne à la Justice*, véritable poème symphonique, dans le mouvement, l'harmonie et les thèmes duquel s'expriment ses indignations et chante son pur et haut idéal. L'œuvre qu'il a laissé est important : trois symphonies, de nombreuses partitions d'orchestre et de chant, et des opéras, dont l'un, *Guercœur*, du plus noble style, a été exécuté fragmentairement au concert, et deux autres représentés au théâtre : *Yolande* et *Bérénice*. Il était né à Paris en 1865 et avait étudié sous la direction de Massenet, Th. Dubois et Vincent d'Indy.

Poursuivons cet examen rapide. M. Augustin Savard (Paris, 1861) a donné à l'Opéra *la Forêt*. M. Bachelet (*id.*, 1864), *Scemo*. M. Ch. Silver (Paris, 1868) a fait représenter plusieurs ouvrages :

la Belle au Bois dormant, *le Clos*, etc. M. Büsser (Toulouse, 1872) a donné un ballet à l'Opéra, *la Ronde des Saisons*, et publié ou fait entendre d'assez nombreuses compositions orchestrales et vocales.

M. Henri Rabaud (Paris, 1873) a composé, parmi diverses œuvres instrumentales, un poème symphonique : *La Procession nocturne*, d'après le *Faust* de Lenau, un opéra : *la Fille de Roland*, enfin, plus récemment, *Marouf*, *Savetier du Caire*, dernier ouvrage qui ait été donné à l'Opéra-Comique avant la déclaration de guerre (15 mai 1914) et dont le succès fut éclatant : on a reconnu dans cette œuvre, dont l'orientalisme de fantaisie se rattache aux traditions du XVIIIe siècle (les *Lettres persanes* ou les contes de Voltaire), les meilleures qualités de l'esprit français : la musique, abondante, franche, pleine de mouvement et d'éclat, y participe à sa manière, en les renouvelant. Il y a là, semble-t-il, un excellent point de départ à reprendre pour l'après-guerre.

Il faut citer encore M. Reynaldo Hahn, venu tout enfant à Paris, de l'Amérique du Sud où il est né (Caracas, 1874) et devenu un fort bon Français ; il a acquis une renommée très étendue par ses mélodies, en grand nombre, ainsi que par des compositions instrumentales et plusieurs œuvres scéniques (*la Carmélite*, *la Fête chez Thérèse*) ; — M. Henry Février (Paris, 1875).

qui a donné au théâtre *le Roi aveugle*, *Monna Vanna*, *Carmosine*, et, dans un autre ordre d'idées, a, dès 1914, composé un beau chant sur les paroles d'un écrivain qui fut une des premières victimes de la guerre, l'hymne *Aux morts pour la patrie* de Charles Péguy ; — M. Francis Casadesus (1870), un des rares musiciens de sa génération qui se soient préoccupés d'accorder le génie populaire avec l'œuvre d'art moderne (*le Moissonneur*, *Cachaprès*).

Avec ces jeunes maîtres (auxquels viendront, pour finir, s'ajouter quelques autres plus jeunes encore), nous avons sans doute épuisé la liste des musiciens français entrés dans la carrière à la fin du XIXe siècle : tous, quelle que soit la plus ou moins grande étendue de leur génie, ont mérité d'y être inscrits, pour l'activité dont ils ont fait preuve et parce que leur effort fut toujours méritoire et à l'honneur de notre art.

XI

ALFRED BRUNEAU ; GUSTAVE CHARPENTIER

Arrivons-en à ceux que nous avons annoncé devoir détacher de leurs groupements d'origine pour leur faire une place à part, à laquelle leur donne droit le caractère et l'importance du rôle qu'ils ont joué chacun.

Ce n'est pas à la classe de Massenet, ou nulle part au Conservatoire, que MM. Alfred Bruneau et Gustave Charpentier ont appris à connaître les principes devenus les directrices essentielles de leur art. Ils sont du moins redevables de leur technique à l'enseignement de leur maître. Celui-ci leur a mis l'outil en main ; il se peut même que la marque en soit, par endroits, reconnaissable. Mais la matière, l'esprit et la façon sont entièrement de leur fait, et leurs œuvres représentent dans l'ensemble de notre moderne production française un élément particulier, en raison duquel elles demandent à être étudiées avec une spéciale attention.

M. Alfred Bruneau, parisien, né (1857) d'une famille artiste, fut bien placé dès son enfance

pour satisfaire aux curiosités qui l'occupèrent très tôt. Entré à seize ans au Conservatoire pour y étudier le violoncelle, il passa vite dans les classes d'harmonie et de composition, et subit dès lors, dans toute sa plénitude, le charme de la jeune musique française qui prenait à ce moment son essor.

Mais, si absorbé qu'il fût par les trouvailles harmonieuses d'un Bizet ou d'un Massenet, il ne cédait pas moins fortement à son penchant pour la littérature naturaliste, qui en était aussi, vers le même temps, à ses premières manifestations. Je puis apporter comme un témoignage personnel l'affirmation qu'avant d'avoir vingt ans il était passionné pour les premiers romans d'Émile Zola, qui avaient seuls paru : loin d'être, comme la majorité des lecteurs d'alors, choqué par leur réalisme, il était frappé d'y trouver l'expression d'une vérité que cachaient volontiers les artifices de la littérature antérieure, et les sentiments de pitié pour la misère humaine qui s'en exhalaient lui allaient au cœur. Cette tendance de sa jeunesse mérite d'être signalée, au moins comme la preuve d'une fidélité tenace à d'anciennes convictions. Aussi ne fut-ce aucun étonnement parmi ceux auxquels il avait fait autrefois ses confidences quand ils apprirent qu'il avait choisi *le Rêve* pour sujet d'un drame lyrique. Auparavant, il avait manifesté un esprit d'indépendance dont le style de ses premières

œuvres garde des traces : *Penthésilée*, poème symphonique chanté, qu'il fit entendre pour la première fois à la Société Nationale ; *Kerim*, comédie orientale, représentée dans un théâtre lyrique d'occasion, et dans la musique de laquelle se manifeste déjà la double préoccupation de réalisme et de lyrisme. Sans se soucier des conventions ni des formules, il ne craignait pas de heurter l'oreille par des duretés harmoniques auxquelles le public musical d'alors n'était pas accoutumé et que ses maîtres, certes, ne lui avaient point apprises, mais qu'il employait lorsqu'il le jugeait à propos, quand, pour reprendre l'expression de Gluck, elles lui étaient « naturellement suggérées par la situation » ou « paraissaient utiles à l'expression ». Par là il se façonnait une langue qui devait lui servir à écrire des œuvres de plus grande envergure. Il y était prêt quand fut réalisée son association avec Émile Zola, à laquelle il est resté fidèle sans que, depuis vingt-cinq ans et plus, rien, pas même la mort, ait jamais pu l'en détourner.

Le Rêve (représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique en 1891) est le premier en date de ces drames lyriques modernes dont l'école française a produit par la suite une si riche floraison : même *l'Attaque du moulin* (1893) et *Messidor* (Opéra, 1897), ont précédé *Fervaal*, *Louise*, *Pelléas et Mélisande*, et tout ce qui est venu ensuite. La forme musicale y laisse encore

apercevoir quelques incertitudes. Dans son ardeur révolutionnaire, l'auteur s'était plus attaché à détruire qu'à créer : il procédait surtout par élimination d'éléments que ses prédécesseurs avaient crus nécessaires, et qu'il jugeait, lui, incompatibles avec la vérité dans le drame. Mais il y a, dans cette première œuvre, tant de sincérité d'accent, tant de véhémence, de sentiment pathétique, d'émotion et de tendresse, que l'évocation de la vie, voulue par l'auteur, s'en trouve amplement réalisée.

Aussi bien n'a-t-il pas poussé l'intransigeance jusqu'à rejeter certains détails extérieurs qui introduisent dans la musique un élément de variété ; mais il ne l'a fait que lorsque ces détails concouraient à l'impression de réalité, de « chose vue ». C'est ainsi qu'il a intercalé dans une scène printanière le thème joyeux d'une ronde populaire, et celui d'un cantique dans l'épisode d'une procession qui passe au loin, tandis qu'à la fin d'un acte, où se déroule un austère cérémonial religieux, la mélopée sonore du psaume *Laudate Dominum* s'unit aux accents d'une plus profane allégresse et s'élève avec eux en un hymne de reconnaissance et d'amour.

D'accord avec Émile Zola, à qui cette collaboration a fourni l'occasion de sortir de l'indifférence que la musique inspire assez souvent aux hommes de lettres, M. Alfred Bruneau a ambitionné de réformer le drame musical en

représentant, dans une action commentée par la musique, la vie, la vie elle-même, avec ses doutes, ses joies, ses désirs trop souvent déçus. Il a voulut faire entendre « le cri humain », parfois « mêler la voix mystérieuse et puissante de la nature au cri de passion et d'espérance que jette toute âme humaine ». Pour arriver à ce but défini, les auteurs ont dû renoncer à des ressources qu'ils ont jugées accessoires, bien que l'ancien opéra en eût fait souvent le principal, et les sacrifices qu'ils ont consentis se sont étendus souvent assez loin dans le domaine de la musique. Mais déjà Gluck avait poursuivi un but assez semblable. Il s'était, a-t-il déclaré, proposé de « *réduire la musique* à sa véritable fonction, celle de *seconder* la poésie ». Ainsi les modernes novateurs se rattachent-ils à la tradition de l'ancien réformateur de la tragédie classique, et cela ne saurait surprendre, — car nous savons de reste que tout n'est qu'éternel recommencement. N'oublions pas que Gluck a subi de ce fait le reproche d'avoir sacrifié la musique (s'il est ou non justifié, ce n'est point ici le lieu de le discuter), et de même on a pu déplorer que, par leur parti pris, les drames de Zola et Bruneau aient relégué parfois cet élément essentiel à une place trop secondaire. Il est bien vrai que les poèmes sont écrits dans une prose dont la familiarité, qui touche parfois aux banalités de la conversation cou-

rante, n'appelle vraiment pas trop le concours de l'harmonie, considérée jadis comme le langage des dieux. En certains endroits, le compositeur a poussé l'esprit de sacrifice jusqu'à permettre à la musique de « ramper sous les paroles », suivant l'expression de Victor Hugo. Mais en revanche, quand le sentiment l'autorise, la musique atteint à une hauteur d'expression par laquelle le compositeur s'apparente au réformateur de la tragédie lyrique au XVIIIe siècle, qu'il nous a déjà fait nommer deux fois. C'est qu'en effet, sous les vêtements du paysan ou de l'ouvrière, ses personnages sont des êtres humains aussi bien que les héros antiques, et leurs sentiments ne sont ni moins vrais ni moins intenses.

Et la musique reprend tous ses droits lorsqu'elle s'élève à la hauteur des sentiments généraux qui représentent ce que les auteurs appellent ceux d'une « large humanité ». Il en est ainsi dans le dernier acte de *Messidor*, celui-là même qui a valu son titre à la pièce. Devant un radieux paysage d'été se déroule une longue symphonie, qui commence par un prélude d'une grande élévation de style et dont les thèmes, comme tout le développement, exhalent un sentiment intime, vraiment religieux, d'allégresse et d'adoration de la Nature. Les voix, en des réponses mélodieuses, se mêlent au chant continu des violons, qui s'élève, sans jamais s'in-

terrompre, en une ligne aux contours vagues, mais enveloppants, s'enroulant au travers des épisodes, formant autour d'eux une atmosphère harmonieuse et pénétrante. Cela est très beau, d'un art pur et d'une haute envolée.

Par son caractère symbolique, *l'Ouragan* (1901) a étonné le public qui attendait sans doute autre chose de deux réalistes aussi déterminés et a fait à l'ouvrage un accueil sévère. Ce n'est pas moins une des partitions les plus riches de M. Bruneau, témoignant toujours d'un effort passionné vers la vérité musicale, et affirmant en même temps, au point de vue de l'écriture, une définitive maîtrise, qui ne fera désormais plus défaut.

Et, tout récemment, nous avons entendu *les Quatre Journées*, seule œuvre d'importance que nos théâtres de musique aient osé représenter depuis la guerre de 1914, la dernière parue au moment où se publie cette étude (Opéra-Comique, 25 décembre 1916). Elle nous offre un résumé très complet des qualités et manières d'être diverses de l'auteur. Plus lyrique que proprement dramatique, plutôt poème qu'action théâtrale, elle présente une succession de tableaux où sont évoquées, dans un sentiment de large simplicité, les émotions diverses par lesquelles passe une vie humaine à travers ses âges successifs : impressions tour à tour douces et poignantes, intimités de la famille et de l'amitié, auxquelles un Jean-Jacques Rousseau atta-

chait le plus de prix dans la vie et qu'il préférait aux jouissances raffinées de la vie factice. Le chœur tient dans l'œuvre une large place qu'on avait depuis longtemps perdu l'habitude de lui voir occuper sur nos scènes musicales : non pour prendre part à des scènes dramatiques, mais bien plutôt pour commenter les sentiments. Il salue la naissance de l'enfant, la mort du vieillard, ou bien s'unit à la symphonie de l'orchestre qui, de son côté, suggère les images du printemps, de la bataille, de la lutte désespérée de l'homme impuissant devant les éléments déchaînés.

La langue musicale de cette œuvre, comme de la plupart des précédentes, est sobre autant qu'expressive. C'est un trait du caractère de M. Bruneau de toujours vouloir rester lui-même, et, quelles que soient les résistances, de s'obstiner à imposer au public ses propres conceptions. Dans son fier parti pris de ne point céder devant les influences étrangères, ayant enrichi et purifié son style par le développement naturel et le progrès de ses propres facultés, il n'a pas cherché à en rien modifier en suivant l'exemple des nouveaux venus. Pas plus qu'il n'a fait de concessions aux routines d'autrefois, pas davantage il n'a voulu céder aux goûts du jour. Sa musique reste mélodique, diatonique, tonale. Elle se rattache à la belle tradition française née des lendemains de 1871 et ne semble

aucunement portée à la désavouer. Et quand nous songeons, d'autre part, qu'en cherchant à caractériser dans l'ensemble l'esprit de cet art deux noms se sont naturellement présentés : Gluck et Jean-Jacques Rousseau, réformateurs de la pensée du XVIIIe siècle et précurseurs des plus grandes actions, nous devons reconnaître qu'à tous égards M. Alfred Bruneau se rattache à la véritable tradition française, la plus agissante, la plus haute et peut-être la meilleure.

M. Gustave Charpentier peut être naturellement rapproché de M. Alfred Bruneau par des analogies dans le principe d'art, aussi bien que par la communauté d'origine et presque par l'âge : il n'a que trois ans de moins, étant né le 24 juin 1860, à Dieuze (Meurthe). L'invasion de 1870 ayant éloigné sa famille de cette partie de la Lorraine, annexée à l'Allemagne par le traité de Francfort, il s'en fut habiter dans le Nord, et Tourcoing devint pour lui une seconde patrie ; puis il vint à Paris — même à Montmartre. Après avoir suivi pendant deux années seulement la classe de Massenet, il obtint le prix de Rome à son premier concours. Son séjour en Italie fut d'une fécondité rare, car il n'en rapporta rien de moins que ses *Impressions d'Italie*, suite d'orchestre, *la Vie du poète*, poème pour chant, chœur et orchestre, et le premier acte de *Louise* : le point de départ de tout ce qu'il a produit de plus durable.

Lui aussi, il aspire à représenter « la vie » ; mais il la comprend d'une façon spéciale, un peu restreinte, prenant « l'artiste » comme en étant le type représentatif. Tradition berliozienne, encore une fois : l'auteur d'*Harold en Italie*, comme de la *Fantastique*, ne s'était-il pas personnifié lui-même dans ses symphonies ? Bizet (auquel il n'est pas interdit de penser aussi lorsqu'il s'agit de M. Charpentier) avait fait à peu près de même en écrivant *Roma*. Les *Impressions d'Italie* complètent avec éclat cette triade formée par des œuvres d'orchestre où se résument harmonieusement les confidences de nos jeunes maîtres et leurs sensations d'art et de vie éprouvées au contact de la terre latine. L'œuvre de M. Charpentier n'est pas la moins importante : outre qu'à l'époque où elle a paru elle affirmait un véritable génie d'invention et de couleur orchestrale, elle avait le mérite d'être inspirée plus profondément qu'aucune autre par le véritable sentiment populaire. A ses propres inventions le compositeur avait mêlé des rappels de mélopées italiennes, chants de pifferari, rythmes de danse, jusqu'à des sonneries militaires : l'amalgame de tout cela, en des morceaux largement tracés, forme un tableau d'ensemble prodigieusement animé et vivant.

Telles restent, en effet, les meilleures caractéristiques de l'art de M. Charpentier : exubérant, plein d'ardeur, tout de mouvement et d'ac-

tion. Nul n'est plus éloigné, par l'œuvre comme par la pensée, de l'immobilité contemplative en laquelle se sont plu d'autres créateurs.

Parfois il dépasse le but. Dans sa *Vie du poète* il nous a ramenés à Montmartre : les tableaux aux tons criards qu'il y a placés ont pu choquer quelques-uns de ceux qui préfèrent situer la vie sur d'autres hauteurs que celles de « la Butte », et il faut avouer que, reproduits et amplifiés dans une dernière œuvre scénique, *Julien* (1913), ils n'ont aucunement contribué à en rendre le succès durable.

Par contre, *Louise* (3 février 1900) est, entre tous nos opéras modernes, celui qui a été le plus profondément au cœur des foules, en même temps qu'il fut grandement apprécié par les connaisseurs. Son succès à travers le monde ne peut être vraiment comparé qu'à celui de *Carmen*. C'est que *Louise* est bien véritablement cette « œuvre humaine » qu'on a tant cherché à créer et il est hors de doute qu'avec elle M. Charpentier a enfin atteint le but. Dans la simplicité de son sujet populaire, elle offre cet « éternellement vrai » que Wagner n'avait cru pouvoir trouver que dans la légende héroïque et que voilà tout aussi parfaitement réalisé par l'aventure d'une ouvrière du Paris moderne. D'autre part, la partition est d'une haute valeur musicale, écrite dans une langue harmonique riche, souple et savoureuse, débordante d'idées, d'un jaillis-

sement continu, hardie et en même temps nombreuse, sonore, pleine de lumière. Faut-il chercher d'autres raisons pour découvrir le secret d'un chef-d'œuvre ?

M. Charpentier, à peu près seul parmi les modernes (dont la plupart ne veulent voir dans la musique qu'un art aristocratique), s'est rapproché du peuple, même intimement mêlé à lui. Quand l'anarchie fut article à la mode, il ne se tint pas de lui sourire. La *Ronde des Compagnons*, la *Veillée rouge* (*Impressions fausses*), furent les manifestations lyriques de cette tendance, au moins passagère. Ces morceaux de chant, et quelques autres de nuance un peu moins accentée, sont, eux aussi, pleins de musique. Il n'a pas reculé non plus devant d'autres tentatives hardies : il a voulu faire participer le peuple aux fêtes qu'il préparait pour lui et l'a appelé à y jouer son rôle. C'est une idée, non seulement charmante, mais d'une véritable portée artistique et sociale, que celle de cette fête de la Muse, où le travail est personnifié par une jeune ouvrière en l'honneur de laquelle tout un peuple de chanteurs et de musiciens vient entonner des hymnes de reconnaissance et d'hommage. De là est sortie l'institution des Mimi-Pinson, qui n'a peut-être pas donné, au point de vue musical, tous les résultats qu'on avait pu espérer, mais qui n'en est pas moins toute sympathique.

D'ailleurs, M. Charpentier n'a pas seulement consacré son art à chanter des idées abstraites et saluer des symboles, fussent-ils gracieusement incarnés par des théories de jeunes filles. On l'a vu, en d'autres circonstances — par exemple lors du centenaire de Victor Hugo — composer des hymnes pour célébrer la mémoire d'un grand citoyen et glorifier le génie. Et si, cette fois encore, nous cherchons à quelle tradition française se rattache cette partie de son effort, nous n'aurons pas de peine à la désigner : c'est celle des chants de la Révolution, qui commençait à former un répertoire lyrique de la plus haute valeur au moment où les événements en arrêtèrent l'essor. Il faut louer grandement M. Charpentier de n'avoir pas dédaigné de coopérer au renouvellement de cet art tout national. Si nous exprimions un regret, ce serait seulement celui qu'il n'ait pas fait davantage. Mais il est temps encore, et au regret nous joindrons un vœu : c'est qu'au jour, que nous espérons proche, où le peuple de France voudra chanter l'hymne de délivrance et de gloire où seront condensés les sentiments multiples qui, depuis tant de semaines d'une lutte épique, vibrent dans son âme sublime, M. Charpentier soit son harmonieux interprète. Sa dignité de membre de l'Institut (dans laquelle il a succédé naguère à son maître Massenet) lui permet d'ambitionner cette mission toute d'hon-

neur, à l'accomplissement de laquelle ne sauraient aspirer de simples mortels : qu'il soit donc là pour la remplir ! Ainsi ce demi-siècle de musique française — entre les deux guerres — dont nous écrivons l'histoire, aura-t-il la conclusion libératrice et triomphale que nous croyons devoir être digne de lui.

XII

CLAUDE DEBUSSY

Avec M. Debussy, nous allons trouver à dire beaucoup de nouveau : tellement, que nous hésiterions volontiers à le condenser en quelques pages.

Chez la plupart des maîtres qui se sont offerts jusqu'à présent à notre examen, nous avons noté des qualités très diverses. L'œuvre de l'un nous apparaissait comme celle d'un penseur ; une autre, d'un chrétien ; dans tel nous découvrions des tendances humanitaires, sociales, aristocratiques, populaires, etc. Avec M. Dubussy, rien de pareil ; après l'avoir étudié à fond, nous ne connaîtrons de lui que ceci : un musicien. On a pu rapprocher son art de la peinture impressionniste ou de la poésie symboliste ; mais ce ne sont là que simples analogies. Quant à savoir si M. Debussy est ami des grands ou des humbles, si son idéal l'incline aux mystères religieux ou aux réalités positives, ce n'est ni *Pelléas*, ni les *Nocturnes*, ni *l'Après-midi d'un Faune* qui nous en apprendront jamais rien. Il

faut donc nous résigner à ne connaître la tendance de son esprit que par son œuvre, désintéressée de toute préoccupation étrangère à l'art pur. C'est sans doute tout ce qui nous importe, et c'est beaucoup quand cet art est de si haute qualité.

M. Claude-Achille Debussy est actuellement âgé de cinquante-cinq ans : il est né à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862. L'on ne peut que répéter à propos de ses études au Conservatoire ce qui a été dit pour MM. Bruneau et Charpentier : pas plus que Massenet pour ceux-ci Ernest Guiraud ne fut pour lui un initiateur d'art ; mais il fut un maître excellent pour l'apprentissage du métier, et il n'est que juste de reconnaître que Guiraud ne fit jamais rien pour entraver ses élèves et les détourner d'une direction au bout de laquelle il entrevoyait peut-être lui-même de nouveaux horizons. M. Debussy eut le prix de Rome en 1884 ; il rapporta d'Italie, entre autres envois, *la Damoiselle élue*. Pendant longtemps, après son retour, on le vit s'efforcer à la poursuite de nouvelles formes musicales, qui ne lui paraissaient jamais assez affinées. De loin en loin, il risquait dans les concerts, à la Société Nationale surtout, des premières auditions d'œuvres généralement d'un développement moyen, dont plusieurs sont restées comme les premiers monuments d'un art nouveau : *l'Après-midi d'un Faune* (1892), un

Quatuor à cordes (1893) ; il publiait des morceaux ou des suites pour le piano, des cahiers de mélodies sur des vers de Verlaine (*Ariettes oubliées*, *Fêtes galantes*, etc.), de Baudelaire (*Cinq poèmes*), de M. Pierre Louys (*Chansons de Bilitis*), etc. En 1899, une œuvre symphonique plus développée que celles qu'il avait osées précédemment, les *Nocturnes*, affirma la formation définitive d'un style qui semblait fait pour renouveler l'art, et *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique dont il composa la musique sur le texte de M. Maurice Maeterlinck, représenté à l'Opéra-Comique le 30 avril 1902, mit le sceau à sa renommée de compositeur moderne. Il a, depuis lors, produit quelques autres œuvres symphoniques : *La Mer* (1905), *Images* (1909), la musique de scène du *Martyre de saint Sébastien* de M. G. d'Annunzio (1911) et un grand nombre de pages pour le piano (*Estampes*, *Préludes*, *Children's Corner*, etc.) et pour les voix (Chansons de Charles d'Orléans, Ballades de François Villon et nombre de mélodies détachées). Ses dernières publications sont des sonates écrites pour des instruments aux sonorités diverses et parfois peu usitées.

Cette musique est infiniment subtile et rare, et elle est produite par des moyens si nouveaux qu'en vérité rien, ou presque, dans la musique antérieure au XXe siècle, n'en pouvait faire pressentir la découverte. Les règles qu'elle

pose vont nettement à l'encontre de celles qu'on enseignait jusqu'alors. Pourtant l'on ne saurait dire qu'elle soit en contradiction avec la nature de l'art des sons : tout au contraire, elle est en accord permanent et intime avec les principes physiques qui sont la base de toute harmonie. Mais elle en tire des conséquences tout autres que celles qui avaient été précédemment acceptées.

C'est une étude du plus haut intérêt que celle qui permet de suivre à travers les siècles l'évolution de la langue harmonique et de ses enrichissements successifs. Chaque génération humaine y a coopéré, procédant par des mouvements alternatifs d'avance et de recul. L'avance fut particulièrement prononcée dans la dernière partie du XIXe siècle et c'est à ce moment que M. Debussy est venu lui donner une impulsion plus forte encore qu'aucune de celles qu'elle avait déjà reçues.

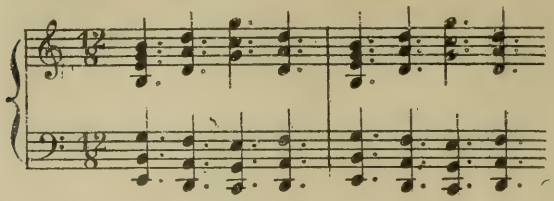
Le principe de toute musique est basé sur la formation des harmoniques du son fondamental, dont la science acoustique nous a révélé les lois. Rien dans la musique telle qu'on la pratique depuis que le monde est monde n'a été opéré contrairement à ces lois. Mais d'autre part celles-ci semblent autoriser encore des agrégations restées inusitées. Puis, une fois les accords formés, il s'agit de les faire succéder les uns aux autres : or, les règles de succession (qui n'ont rien de commun avec le principe

même de la formation du son) sont, pour la plupart, assez arbitraires et ont changé plus d'une fois au cours des temps.

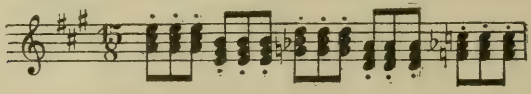
C'est sur l'observation de ces particularités qu'a été basée la réforme musicale de M. Debussy. D'une part il a enrichi les accords en poursuivant jusqu'à l'extrême les harmoniques du son fondamental; d'autre part il a bouleversé la syntaxe en dénonçant les règles de succession.

Commençons par le cas le plus simple, en question depuis dix siècles. Au temps des premiers balbutiements de l'harmonie, l'on ne voulut connaître d'abord qu'un accord unique, la quinte, consonance parfaite. Il en résulta que toute l'harmonie primitive fut constituée par des suites de quintes. Quelques siècles plus tard, cette succession fut abolie : la première règle que nos apprentis musiciens lisent dans leurs traités d'harmonie est que les suites de quintes sont défendues. Ne recherchons pas ici les causes de cette contradiction et tenons nous en à la retenir afin de justifier M. Debussy d'avoir secoué des entraves apportées par la pratique musicale des cinq derniers siècles pour en revenir à celle des âges antérieurs. Les suites de quintes sont en effet les premières libertés qu'il ait prises avec les règles. Nous en trouvons un exemple plein de franchise dès la première page, dès la première mesure, répétée deux fois, d'une de ses premières œuvres, envoi de Rome,

la Damoiselle élue. Voyez les parties graves :

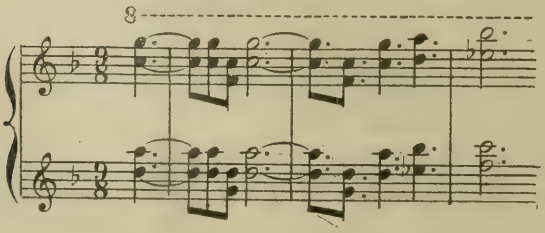


Dans les *Nocturnes*, déjà postérieurs, nous percevons la succession des accords suivants, redoublés, sans aucune addition, aux diverses octaves et dans les différentes familles d'instruments.

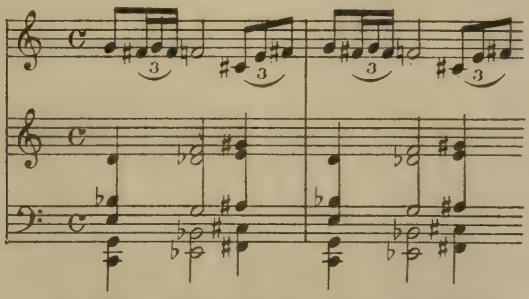


Le procédé, à la vérité, est facile. Il a été fort imité par des musiciens de tout âge qui, en se l'appropriant, pensèrent être modernes à souhait.

Ce sera mieux par la suite, où l'agrégation se compliquera. Dans la dernière œuvre publiée par M. Debussy (Sonate pour flûte, alto et harpe), nous retrouvons les mêmes suites de quintes justes, aggravées par le redoublement du même intervalle sur un autre degré, lequel n'est point consonnant : en fait, deux suites de quintes superposées. Voici ce qu'on peut lire à la partie de harpe dès l'exposition de ce morceau :



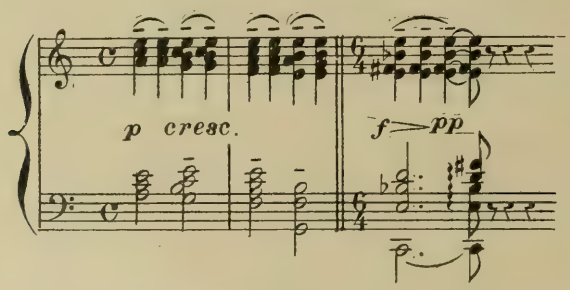
Mais les quintes ne sont pas seules en cause. L'accord de neuvième aussi est employé avec une profusion qui caractérise certains aspects du style de M. Debussy. Sans doute celui-ci n'a jamais eu la prétention d'inventer les neuvièmes; mais avant lui l'emploi de ces accords était subordonné à des règles de résolution. Il les y soustrait en les considérant comme des agrégations isolées et sans relations nécessaires avec le voisinage. Ainsi aboutit-il à écrire des suites de neuvièmes par mouvement semblable, portant, en elles-mêmes, les suites de quintes. Voyez dans les *Nocturnes*, cette simple mesure, dite deux fois de suite (procédé de répétition très usuel chez l'auteur) : rien mieux que ces trois accords, accompagnant un dessin dont le mouvement contraire forme le lien, n'est caractéristique du style de M. Debussy.



J'epère qu'il ne viendra pas à l'esprit des lecteurs de me reprocher la préoccupation de chercher des quintes. D'abord, il n'y a pas besoin de les chercher : elles se montrent d'elles-

mêmes. Mais surtout il ne s'agit pas ici de marquer des fautes : mon intention, tout au contraire, est de définir par l'exemple les caractéristiques de ce style si nouveau, grâce auquel ce qui heurtait autrefois le sens auditif est devenu pour lui une caresse inédite.

Dans son ardeur à enrichir les accords sans s'écarter des principes naturels, M. Debussy ne s'arrête pas à l'intervalle de neuvième, qu'il traite en consonance et emploie avec aussi peu de gêne qu'eût pu le faire Cherubini avec la simple tierce : nous allons le voir pousser jusqu'à la onzième augmentée. C'est ainsi que, dans la scène la plus émouvante de *Pelléas*, à l'instant même de la mort de Mélisande, on entend une succession d'accords qui conclut ainsi :



Le *fa* dièse, superposé au *ré*, au *si* bémol, au *mi*, à l'*ut*, frôlant de si près le *sol*, reste en suspens, sans s'enchaîner à rien : l'accord doit être considéré isolément, comme constitué par des éléments parfaitement homogènes.

En étudiant César Franck, nous avons constaté

un emploi déjà très hardi des altérations, portant sur presque tous les degrés de la gamme. Il est pourtant un de ces degrés qu'il réservait : la quinte, que Franck persistait à considérer, par son rapport avec la tonique, comme base fondamentale de la tonalité. M. Debussy a franchi le pas : il n'a pas respecté cette dernière barrière. Il maintient encore la pratique d'une tonalité générale qui ne se manifeste plus guère que par la prépondérance laissée à une note, une seule, la tonique ; mais le principe de la division de l'octave en deux parties mathématiquement égales par le nombre de vibrations, la quinte et la quarte, est aboli. Je ne sais trop si là n'est pas le point faible du système et si ce n'est point par là qu'il périra. Toujours est-il que, d'après lui, les intervalles que nous avons accoutumé d'appeler, par rapport à la tonique, quinte diminuée et quinte augmentée, sont admis à peu près sur le même pied que la quinte juste. Des morceaux sont terminés par l'un ou l'autre de ces intervalles, et l'auteur pense avoir inscrit ainsi une formule de conclusion très suffisante. Il lui arrive même de les réunir tous deux, sinon pour l'œil, par l'écriture, du moins pour l'oreille, par les sons. C'est ainsi que le premier *Nocturne*, *Nuages*, écrit en *si* mineur, s'achève par un accord où, au-dessus de la tonique *si*, sont placées deux notes en rapport avec elle de quinte diminuée, *fa bécarre*,

et de sixte mineure, *sol* ; mais comme il s'agit d'un accord de conclusion, c'est-à-dire un accord parfait, — tout au moins, en principe, un accord de quinte — la sixte mineure devrait bien plutôt être considérée comme une quinte augmentée ; de sorte que cet accord final comporte simultanément, au-dessus de la tierce, deux quintes, la diminuée et l'augmentée : *si*, *ré*, *fa bécarre*, *fa double dièse*.

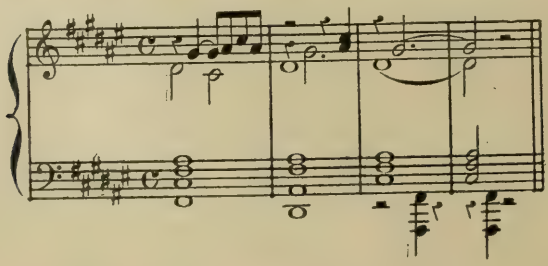
Avec ces pratiques, le diatonisme est détruit. L'octave n'est plus formée d'une gamme de sept sons, tons et demi-tons, disposés suivant un certain ordre, toujours modifiable et susceptible d'altérations passagères, mais où chacun des sept degrés conserve ses propriétés distinctes. Elle devient la gamme de douze demi-tons, tous égaux. Ce calcul est d'ailleurs l'évidence même. Il suffit de savoir compter jusqu'à douze pour obtenir la certitude que, d'une note à son octave, en passant successivement par toutes les touches du clavier, les blanches et les noires, il y a douze intervalles. Reste à savoir si, de cette constatation trop simple, il se dégage un principe, et si ces douze intervalles, égaux en apparence, le sont en réalité. Notre dessein n'est pas ici de discuter, mais simplement d'exposer des résultats : constatons donc, sans autre observation, que l'harmonie debussyste, en supprimant la quinte juste (ou tout au moins en en diminuant considérablement l'importance) con-

sacre la substitution de la gamme chromatique de douze degrés à la gamme diatonique de sept : qu'en conséquence, si elle veut procéder par intervalles de deux degrés, il en sortira la gamme de six tons, de laquelle a disparu la quinte juste [1] ; que les notes auxquelles nous avions coutume d'attribuer une vertu attractive la perdent complètement ; que la quarte augmentée, le triton, *diabolus in musicâ* du moyen âge, est neutralisé et devient aussi inoffensif que la tierce majeure ; que la quinte augmentée — la diminuée, s'il le faut — peut-être substituée impunément à la quinte juste ; et quant à cette dernière, c'est principalement pour être employée à des successions destruc-

1. Il importe de constater que cette division de la gamme en douze demi-tons égaux est absolument factice, étant basée sur le tempérament, dont l'accord est très différent du résultat obtenu par le chromatisme de la gamme naturelle. Il est tels degrés, notamment, comme ceux qui proviennent du septième et du onzième harmonique (*si* bémol, *fa* dièze, ou approximativement), sur la relation desquels le système debussyste veut baser certaines agrégations importantes, et qui sont tout autres dans l'un et dans l'autre cas. — N'eût-il pas été plus légitime de pousser la division du son jusqu'à des intervalles plus petits que le demi-ton ? Il y a certains coins de la musique de M. Debussy qui en font presque exprimer le besoin et où la précision des successions chromatiques paraît encore trop nette pour traduire ce qu'il y a d'immatériel dans certaines de ses inventions. Pour la gamme de six tons entiers, il faut bien se garder de la confondre, comme certains l'ont fait, avec la gamme sans demi-tons d'extrême-Orient : celle-ci est sans demi-tons parce que ces intervalles en sont retranchés, s'ajoutant purement et simplement au ton voisin pour former un intervalle indivisible d'un ton et demi ; la gamme est ainsi constituée par cinq degrés, et non sept, trois tons et deux tons et demi. C'est, en réalité tout le contraire de la gamme de six tons, et la quinte juste garde, dans cette gamme primitive, toute sa prédominance par rapport à la fondamentale. Voilà bien des raisons qui permettent de douter que le nouveau principe ait une base solide et d'apercevoir en lui-même des ferments de dissolution.

tives de la tonalité qu'elle est encore admise.

Enfin, une autre conséquence de ce système harmonique est d'abolir la notion de dissonance. Nous avions appris jadis — et dix siècles de pratique musicale, dont quatre au moins de chefs-d'œuvre, ne semblaient laisser à cet égard aucun doute — que les intervalles se subdivisent en consonances parfaites, consonances imparfaites, et dissonances. Avec le principe d'égalité fonctionnelle des intervalles, tout cela est changé : la dissonance n'existe plus. Les anciennes règles de résolution et d'enchaînement des accords sont supprimées ; les sixtes, les neuvièmes viennent sans scrupule se superposer aux quintes et aux tierces jusque dans des accords de conclusion. — D'ailleurs on ne saurait méconnaître que parfois un charme imprévu se dégage de ces agrégations. Voyez, par exemple, quand Pelléas et Mélisande viennent, si discrètement, d'échanger le premier aveu : « Ah ! pourquoi partez-vous ?... » les derniers accords sur lesquels l'action s'arrête, laissant percevoir des mystères de cœurs qui s'ignorent :



Ce n'est pas sans raison, en vérité, qu'on a comparé cette syntaxe harmonique à celle des poètes qu'on appelait il y a vingt ans les décadents. La langue musicale de M. Debussy présente des analogies frappantes avec la langue littéraire de Stéphane Mallarmé : celui-ci ne se préoccupait pas plus de faire accorder les mots entre eux que le musicien ne s'inquiète d'enchaîner les accords. Il faut avouer cependant que les sonnets de Mallarmé, tout en restant comme des exceptions infiniment intéressantes, n'ont pas suffi à transformer la langue française. La langue musicale a-t-elle à espérer davantage de libertés conquises dans le même esprit ?

Redisons-le : il ne s'agit pas ici de juger, mais seulement de constater. Cet examen veut n'être qu'objectif, et l'auteur fait ses efforts pour y mêler le moins possible de sa propre vision. Ce n'est pas non plus pour faire montre de détails curieux qu'il a extrait les quelques exemples qu'on a lus, mais il a voulu formuler par chacun d'eux la réalisation concrète d'un précepte. Il en faudrait dire bien davantage pour arriver à une complète définition : que la nécessité de cet exposé justifie ce qu'il eut d'aride, et que sa concision nécessaire excuse son insuffisance.

Mais il était fatal que cette évolution, disons mieux : cette révolution profonde, en accroissant les ressources de l'art par tant de nouvelles richesses (n'est-ce pas chose rare qu'une révo-

lution ait pour premier effet d'enrichir, non de ruiner?) ait provoqué la mise hors d'usage de celles qui avaient été utilisées antérieurement et jugées nécessaires. De fait, il n'y a plus guère de ressemblance entre la musique de M. Debussy et celle qu'on entendait en France au commencement de ce demi-siècle. « Pas de mélodie! » s'exclamaient les dilettanti de 1870 indignés des innovations d'un Saint-Saëns ou d'un Bizet; mais, en 1914, le mot était si décrié qu'on ne songeait même plus à le prononcer, tout le monde, ou presque, s'accordait à pourchasser dans chaque œuvre nouvelle le moindre vestige qui pouvait subsister de la chose. La mélodie n'est plus maintenant qu'une loque bonne tout au plus à traîner dans les bas-fonds, et la symphonie a à peu près perdu la notion de ce qui s'appelait autrefois « thème ».

Il serait intéressant d'étudier l'évolution du « thème » à travers l'œuvre de M. Debussy, pour arriver, en définitive, à sa disparition complète. Il faudrait prendre pour point de départ le Quatour à cordes, œuvre de jeunesse, composé dans la forme cyclique. Le chant des deux premières mesures, exposé d'abord note contre note, circule, en se transformant, à travers la trame ondoyante et souple, un peu à la manière du *Cantus firmus*, chanson profane ou mélopée liturgique, qui servait de matière aux constructions polyphoniques du XVe siècle et qu'on retrouvait

dans toutes les parties de la messe, du *Kyrie* au *Sanctus*, de l'*Agnus* au *Gloria*. Peu à peu, dans la suite des temps, l'usage de ces thèmes préexistants disparut et les dernières œuvres de l'école du contrepoint vocal en ont rejeté de plus en plus complètement l'emploi. Ainsi a fait M. Debussy, qui, en l'espace de quelques années, en est arrivé exactement au même résultat.

De la suppression de tout élément mélodique résulte nécessairement celle de la polyphonie, qui n'est, de par son étymologie même, qu'un composé de mélodies combinées. En effet, la musique de M. Debussy n'est pas polyphonique : elle n'est qu'harmonique. L'on croyait avoir accompli chez nous un grand progrès, au temps de l'influence des *Maitres-Chanteurs* et des œuvres de Bach nouvellement étudiées, en proclamant le triomphe de l'écriture horizontale : nous voilà maintenant revenus à la verticale. Les quelques exemples que nous avons fournis de brefs dessins mêlés à des accords nous ramènent en réalité à l'ancienne pratique de la mélodie accompagnée; les autres sont de l'harmonie pure.

L'on voit par ces quelques indications que la musique à dû consentir d'assez notables sacrifices pour laisser la place aux récentes acquisitions. Il semble bien qu'en effet le nouveau régime, par ce qu'il oblige à supprimer, soit exclusif de l'ancien. Est-ce que vraiment « ceci

tuera cela ? » Ne prétendant pas au don de prophétie, je m'en tiens à poser la question.

Aussi bien, il serait vain de considérer la transformation opérée dans la musique moderne comme un phénomène dû à l'action d'un seul. Rien ne sort de rien, et nul ne songe à croire qu'un art nouveau se soit élancé, tout armé, du cerveau de M. Debussy, au simple appel de la lance frappée par quelque Pallas-Athènè modern-style. Quelques-uns de ceux qui ont précédé notre auteur ont des droits certains à se dire ses frères aînés : sans parler de César Franck, dont il s'écarte assez ostensiblement, on pourrait relever dans des œuvres anciennes de Fauré, de Chabrier, d'Ernest Chausson surtout, bien des traces de debussysme avant Debussy. Bien qu'il lui soit arrivé de médire doucement de Wagner, je croirais volontiers que, sans l'exemple de *Siegfried-Idyll*, des premiers accords de *Tristan et Yseult* et du chœur mystique de *Parsifal* : « *Durch Mitleid wissend, der reine Thor* », la nouvelle langue musicale n'aurait pas été constituée si rapidement. On a aussi constaté l'influence des Russes, nommément de Moussorgski : au point de vue du sentiment général, elle paraît évidente ; elle est moins certaine en ce qui concerne le principe harmonique, dans le renouvellement duquel réside, nous l'avons dit, le principal de l'innovation réalisée par M. Debussy.

Qu'il eût été intéressant de surprendre le secret de cette élaboration, connaître les particularités de la gestation, savoir comment a été formée une création constituée de façon si immédiatement parfaite ! Car rien évidemment ne fut moins livré au hasard, moins improvisé, moins immédiat : l'œuvre nouvelle est le résultat d'une longue suite d'efforts, de tâtonnements, de méditations, d'études et d'expériences patiemment renouvelées, et ce n'est qu'après avoir pris pleine confiance qu'elle était née viable, c'est-à-dire après qu'il eût achevé *Pelléas et Mélisande* et les *Nocturnes*, que l'auteur, enfin sûr de lui, n'hésita plus à la révéler au monde.

Et maintenant que nous avons examiné l'outil, que nous en avons étudié sommairement le mécanisme, que nous l'avons comparé à celui qu'il veut remplacer, il faut voir quel usage en a été fait. A vrai dire, c'est là la seule chose qui importe, car si celui qui l'a inventé n'avait pas su s'en servir, il aurait abouti à moins que rien. Le mérite de M. Debussy n'est donc pas tant d'avoir créé une langue nouvelle que de lui avoir fait tenir des discours appropriés. Touchées par des mains moins délicates, ses agrégations de sons n'auraient produit qu'horreur et cacophonie : avec lui ce sont des sensations exquises. Mais aussi avec quelles précautions il manie l'instrument ! Les dissonances, comme on les nommait autrefois, ne sont plus sous ses doigts

que des frôlements, des caresses. Il est vrai qu'il faut se garder d'appuyer : tant pis pour les maladroits, ils ne sauront causer que de la souffrance. Mais M. Debussy n'est pas de ceux-là, et avec lui il n'y a rien à craindre. Son orchestre (il en faut parler aussi, pour compléter l'inventaire de son outillage) est une merveille de délicatesse et de discrétion. Ce ne sont qu'instruments en sourdines — les trompettes, les violons — divisions de parties formant un voile diaphane ; puis une note piquée par ci par là par une flûte, un alto, un cor, une bouffée d'arpèges de harpe s'élançant en sons cristallins, toutes les sonorités les plus rares, les plus atténuées, les plus estompées.

Le mieux, c'est que, sous ces frissonnements épidermiques, il y a une sensibilité interne, vraiment profonde. C'est à cette qualité que M. Debussy a dû d'écrire des ouvrages qui resteront comme des chefs-d'œuvre. Le principal est *Pelléas et Mélisande*. L'on eût pu craindre que tant de subtilités ne fussent pas compatibles avec les nécessités du théâtre. Mais il est advenu un autre bonheur : le musicien a trouvé sur son chemin M. Maurice Maeterlinck. *Pelléas et Mélisande* est un drame digne de Shakespeare, et en même temps bien différent de Shakespeare. En Othello s'agitent des passions violentes, qui s'extériorisent en des plaintes et des cris. Les personnages de *Pelléas et Mélisande* éprouvent

au fond de leurs âmes des passions non moins fortes; mais ils les gardent en eux, ne se les avouent pas à eux-mêmes. Rencontre providentielle ! Quelle musique pouvait s'accorder avec un tel poème, si ce n'est celle de M. Debussy ? On sent palpiter dans ses accords une mystérieuse émotion, qui voudrait ne pas s'extériori-ser, mais qui pourtant finit par nous étreindre jusqu'à l'angoisse. Et c'est bien là que résident le secret et la vertu de cet art : ils sont encore plus dans l'âme qui vit en lui que dans les moyens, si raffinés soient-ils.

Il est vrai que M. Debussy n'a pas fait deux *Pelléas*. Mais cette sensibilité n'est pas absente non plus d'autres ouvrages, et parfois les plus menus sont ceux qui en contiennent la plus forte dose. Elle donne une intensité des plus vives à la complainte naïve de la bonne femme de François Villon confessant sa foi et disant sa crainte de l'enfer. Elle vibrait déjà dans la *Damoiselle élue*, œuvre de la vingt-cinquième année. Et nous ne sommes aucunement surpris de la retrouver dans une composition plus récente, que l'auteur, sortant de son impassibilité coutumière, n'a pu résister à écrire sous la commotion d'événements qu'il a ressentis à l'égal de nous tous. Cette constatation nous oblige à rectifier en quelque mesure l'affirmation émise en commençant, que M. Debussy exclusivement musicien, n'a rien voulu nous révéler de ses sentiments intimes :

1914 en a donné le démenti; les horreurs de l'invasion l'ont bouleversé, et, sans en prendre prétexte pour écrire une grande œuvre, du moins il n'a pu se tenir de verser son émotion dans une simple mélodie : le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*. Et je ne sais si cette page brève, mais poignante, où l'auteur a simplifié à dessein son style tout en lui conservant sa pureté, ne devrait pas être préférée à d'autres compositions où l'art apparaît plus savant, mais où l'on ne découvre pas, comme ici, le fond du cœur.

M. Debussy est donc un maître. Un grand maître? Il est permis d'hésiter devant cette question, et son attitude, parfois irrespectueuse, devant les héros de l'art justifierait assez bien notre lenteur à répondre. Il est bien vrai qu'on l'a entendu parler de Gluck, de Wagner, de Beethoven même, avec un sans-gêne quelque peu déconcertant. Par contre, il a déclaré maintes fois ses préférences pour les clavecinistes français du XVIIIe siècle, en qui il a affirmé reconnaître les seuls vrais représentants du génie français en musique avant notre époque. Par cette assimilation, qu'il a provoquée lui-même, il a pu se faire qualifier de « petit maître ». Mais, petit ou grand, qu'importe? Est-ce que la maîtrise se mesure à l'aune? Personne du moins ne refusera de reconnaître M. Debussy pour maître en l'art qu'il a inauguré. Et nous ne pouvons que souscrire au

jugement de Jean-Christophe, le musicien imaginaire et qui plane au-dessus de la mêlée, quand, louant chez les Français l'ardeur au travail et le sens de la beauté, il s'écrie : « Une page de Debussy, un torse de Rodin, une phrase de Suarès, sont de la même lignée que vos hommes de la Renaissance ». Et je redirais volontiers pour la troisième fois ici, à propos d'un musicien français, la phrase de Nietzsche : « Les dieux ont les pieds légers ! »

Nous aurons à dire bientôt quelle influence M. Debussy a exercée sur le mouvement de l'art contemporain. Mais nous ne tarderons pas davantage à signaler quel rayonnement la musique française lui doit d'avoir projeté au dehors. Peu de musiciens de ce demi-siècle, surtout en dehors du théâtre, ont contribué davantage au bon renom de notre école à l'étranger. Ce n'est pas, à la vérité, en Allemagne qu'il a trouvé ses principaux succès : l'on sait du reste que les Allemands n'ont jamais voulu admettre que les musiciens français fussent capables d'autres choses que d'opéras-comiques. On aurait pu croire aussi, en raison de certaines affinités, qu'il serait bien accueilli en Russie : mais s'il est vrai que les musiciens de ce pays viennent volontiers chez nous, la réciprocité n'est pas absolue. Par contre, certaines nations chez lesquelles il se fait une consommation de musique énorme se sont jetées

avec avidité sur l'aliment nouveau que leur offrait l'auteur de *Pelléas* et de tant de pages écrites pour l'intimité. L'Angleterre, l'Amérique, lui ont fait grand accueil; l'Espagne, où règne le goût d'un modernisme actif n'a pas peu contribué non plus à son expansion au delà de nos frontières.

Ainsi le triomphe de cet art nouveau est devenu mondial. Quelle que soit sa destinée dans l'avenir (et il se peut qu'elle soit durable), il aura toujours eu à son actif vingt ans et plus de succès, au cours desquels il aura fait éprouver à d'innombrables auditeurs des sensations rares et neuves, et contribué à répandre au loin l'influence de l'art français.

XIII

APRÈS 1900. — LA JEUNE GÉNÉRATION. MUSIQUE D'AVANT-GUERRE ; MUSIQUE DE L'AVENIR. ACTIVITÉ ET SUPRÉMATIE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

Et maintenant, venons-en à cette jeunesse qui, ayant fait son entrée dans la vie musicale au commencement du XXe siècle, s'est trouvée violemment tirée de son rêve d'art par les sanglantes réalités de 1914.

Devons-nous considérer cette nouvelle génération comme appartenant déjà à l'histoire ? L'histoire, en tout cas, est inachevée, à peine commencée pour certains, et nous savons quelle terrible diversion y a été introduite depuis trois années durant lesquelles la plupart de ces jeunes gens — quelques-uns de leurs anciens en même temps qu'eux, — interrompant leur œuvre coutumière, se sont employés à remplir des devoirs moins pacifiques. Ils ont donné pourtant déjà trop de preuves de leur activité artistique pour qu'il n'en soit pas fait état, et avec la plus vive sympathie, à la fin de cet exposé. Activité surabondante, en effet, et qui

pourrait être justement caractérisée par ce mot prononcé en d'autres circonstances : « Ils sont trop ! »

Essayons de reconnaître d'abord ceux qui se sont montrés le plus avantageusement jusqu'à ce jour.

M. Florent Schmitt, nommé déjà comme le dernier prix de Rome au XIXe siècle, remplit par son existence même l'espace exact entre lequel est délimité notre sujet musical « entre les deux guerres » : il est né en septembre 1870, à Blamont, cette petite ville lorraine qui fut, en 1914, une des premières victimes de la moderne barbarie. Si quelques-uns de ses compagnons ont pris à tâche de réduire leur art à des proportions menues, il n'a pas suivi leur exemple : son œuvre, au contraire, se distingue par un caractère de grandeur qui paraît inhérent à sa nature même. Le *Psaume XLVI* — un envoi de Rome — en offre un témoignage incontestable ; de même aussi le *Quintette* pour piano et instruments à cordes, comparable au Quintette de Franck par ses dimensions et ses hautes visées. L'auteur de ces œuvres affirme par elles qu'il ne recule pas devant la « grandiloquence », qu'il n'a pas « la peur de l'emphase », dogme pour quelques-uns de ses contemporains, que nous soupçonnerions volontiers de confondre ces défauts avec les qualités de la véritable grandeur. La *Tragédie de Salomé*, « drame

muet », *le Palais hanté*, les *Musiques de plein air*, œuvres symphoniques exécutées dans les concerts et les théâtres, sont les exemples d'un beau travail, riche et complexe, où l'éclat des sonorités orchestrales et les recherches de la plus savante polyphonie se rehaussent mutuellement, et dans lequel la minutie des détails reste subordonnée à la conception d'un plan d'ensemble vigoureusement arrêté.

M. Maurice Ravel a eu en 1901 un second prix de Rome, dont l'obtention fut suivie de plusieurs vaines tentatives pour acquérir le premier, dans des circonstances qui n'ont point été inutiles à sa notoriété de jeune compositeur. Technicien solide, il a affirmé sa maîtrise par maintes œuvres de musique instrumentale (un quatuor, un trio, et diverses compositions, parfois importantes, pour le piano et pour l'orchestre). Mais sa personnalité s'est révélée principalement par un humour, une ironie d'abord voilée et qui peu à peu se dégage, qualités qui donnent à ce musicien une physionomie très particulière. Ses *Histoires naturelles*, où il met la musique au service de certaines notions qui avaient jusqu'alors semblé lui être plutôt étrangères, et son opéra-comique l'*Heure espagnole*, sont des témoignages vraiment personnels de cet esprit pince-sans-rire, peu respectueux de l'ordre établi, mais original et piquant. Sa musique s'associe le mieux du monde

aux grâces subtiles de la danse moderne : la dernière œuvre qu'ait représentée l'Opéra est son ballet *Adélaïde ou le Langage des fleurs*, donné le jour de Pâques de 1917. Nommons aussi *Daphnis et Chloé* et les *Contes de ma Mère l'Oye*. M. Ravel a la touche légère, la main adroite et sûre de l'artiste habile à ouvrager les ciselures les plus délicates et à leur imprimer le relief le plus accusé. Son art, très « moderniste », a trouvé dès l'abord des admirateurs. Il y a des « Ravelistes » tout comme, dix ans plus tôt, il y avait des « Debussystes ».

Gabriel Dupont (mort à trente-six ans, le jour même où fut décrétée la mobilisation, 2 août 1914) eut, en même temps que M. Ravel, la même récompense (2e prix de Rome en 1901). Il s'était surtout tourné vers le théâtre, dont il a tenté d'exprimer le côté lyrique et passionné (*la Cabrera*, *la Glu*) ou vivant et comique (*la Farce du Cuvier*). Il a écrit aussi des pages d'orchestre qui semblent des confidences annonciatrices de sa fin trop prématurée (*le Chant de la Destinée*, les *Heures dolentes*). Il a pu achever, peu avant sa mort, la partition d'un important drame musical, *Antar*.

M. Roger-Ducasse, autre second prix (1902) n'a pas encore abordé le théâtre ; mais il a produit déjà plusieurs œuvres lyriques ou orchestrales souvent de large envergure (*Orphée*, *le Jardin de Marguerite*, *Suite française*, etc.).

M. R. Laparra (prix de Rome en 1903) a fait représenter *la Habanera* et *la Jota*, œuvres hautes en couleur ; M. Déodat de Séverac (sorti de la *Schola Cantorum*), *le Cœur du Moulin*. Tous deux sont originaires des contrées méridionales de la France, et leur art n'en a pas répudié l'accent ; c'est en s'imprégnant du terroir que le second a écrit deux œuvres pour piano d'une rare valeur : *Le Chant de la terre* et *En Languedoc*. — De l'opposé est venu M. Albert Roussel, né aux confins de la Belgique, et lui aussi est un véritable poète en musique. Ayant commencé sa vie comme marin, il fut entraîné vers la carrière musicale et fit, déjà âgé, ses études à la Schola : des œuvres de musique de chambre, sonates, trio, quintette, témoignent de la solidité de son éducation. Mais sa véritable personnalité s'exprime surtout en des pages par lesquelles il traduit des impressions extérieures : le *Poème de la forêt*, les *Esquisses symphoniques* (notées au cours d'un voyage aux Indes). Plus récemment, il a fait entendre, au théâtre d'abord, puis au concert, la musique d'un ballet symbolique, *le Festin de l'araignée*, œuvre de la plus rare délicatesse de touche et du sentiment le plus affiné.

Continuerons-nous à noter ainsi par quelques traits les qualités essentielles de chacun de ces jeunes artistes ? Il faudrait, pour faire un tableau vraiment digne du sujet, l'amplifier plus que nous ne saurions faire ici : un livre entier sur les mani-

festations d'art produites par cette nouvelle génération ne serait pas de trop ; déjà certains s'y sont essayés. Bornons-nous donc à citer des noms, en les englobant dans une caractéristique générale d'après les tendances et les origines de chacun.

La Schola Cantorum, où ont étudié les derniers nommés, et où M. Vincent d'Indy est le maître religieusement écouté, va nous fournir encore MM. R. de Castera, Marcel Labey, Sérieyx, Grovlez, G. Samazeuilh, A. Groz, etc., noms auxquels il serait facile d'ajouter ceux de plusieurs autres qui ont participé à deux enseignements ; car le Conservatoire a conservé le prestige de son organisation plus que centenaire, et c'est à lui que la plupart des futurs maîtres sont, aujourd'hui comme hier, venus demander ses leçons. Ils l'ont fait d'autant plus volontiers qu'avec des maîtres tels que MM. Gabriel Fauré, Ch.-M. Widor, Paul Vidal, sa doctrine s'est modernisée et ne s'oppose plus guère aux audaces des plus « avancés ». De cette école sont sortis depuis quinze ans de nombreux musiciens qui se sont déjà fait un nom.

Citons d'abord les prix de Rome : MM. André Caplet (1901), Aimé Kunc (1902), Pech (1904), Gallois (1905), Marcel Rousseau (*id.*), L. Dumas (1906), Le Boucher (1907), André Gailhard (1908), Mazellier (1909), N. Gallon (1910), Paray (1911), Mlle Lili Boulanger et M. Delvincourt en 1913,

et, dernier lauréat couronné avant la guerre (1914), M. Marcel Dupré. Le concours a été interrompu à partir de 1915.

Parmi les seconds prix, après ceux qui ont été nommés, il faut tirer hors de pair Mlle Nadia Boulanger, et rapprocher son nom de celui de sa sœur, inscrite une des dernières sur cette liste : fraternité qui affirme l'accession du féminisme aux hautes récompenses en matière de composition musicale et qu'il faut d'autant plus remarquer qu'il est probable que ce « précédent » sera suivi de renouvellements nombreux.

Et combien, parmi ceux qui n'ont pas obtenu, ni peut-être poursuivi, les récompenses dans les concours, n'en ont pas moins commencé à jouer leurs rôles ! Voici, parmi les chercheurs de formes modernes et de sensations rares, MM. Ch. Koechlin, J. Poueigh, P. Ladmirault, P. Le Flem, Ingelbrecht, Rhené-Bâton, (ces deux derniers chefs d'orchestre de race), Jean Huré, Vuillemin, Vuillermoz ; des symphonistes : MM. Witkowski, Cools, Thirion ; d'autres qui suivent leur voie dans diverses directions : MM. Adalbert Mercier, A. Bertelin, Ph. Gaubert, Tournemire, Letocart, Woollett, etc. Quelques-uns, jouets des mouvants caprices de la destinée, ont, après des années sombres, connu des jours de gloire trop souvent restés sans lendemain : M. Paul Dupin, interprète musical de Jean-Christophe ; M. Fanelli, dont l'orchestra-

tion éclatante a fait un jour sensation dans un concert. Et pourquoi refuserions-nous de citer M. Eric Satie, dont les audaces harmoniques, toutes spontanées, ont fait, aux yeux de certains, une façon de précurseur, et qui, ironiste à froid, aime à orner ses accords inaccoutumés de titres symboliques : tels les « Morceaux en forme de poires ». Définition admirable, le verger de la musique moderne étant rempli de ces sortes de fruits parmi lesquels l'auteur était assuré de trouver un nombreux public, bien digne de le comprendre.

Le théâtre a, naturellement, gardé toute son attirance et beaucoup de nos contemporains en ont recherché le succès. Citons : MM. Hirschmann, Fourdrain, Fijan, Mariotte (qui n'a pas craint de se mesurer avec M. Richard Strauss en faisant représenter une *Salomé*, sur le même poème d'Oscar Wilde), Jean Nouguès, F. Nerini, Isidore de Lara, Ch. Pons, Rosenlecker, Tiarko Richepin, etc., etc.

Des étrangers, séduits par l'éternel prestige de la France, ont souhaité d'en recevoir l'hospitalité : certains sont allés jusqu'à lui demander la naturalisation. Nommons, parmi ces amis d'hier et d'aujourd'hui, MM. Silvio Lazzari, Gustave Doret, Jaques-Dalcroze, E. Bloch, G. Enesco, Albeniz, C. Galeotti, A. Casella, etc.

Enfin, nous ne saurions négliger l'appoint apporté par quelques autres, que la fortune ou

une activité différente ne permettent pas de compter parmi les professionnels de la musique, mais qui ne lui en ont pas moins consacré des efforts souvent louables : MM. Deutsch de la Meurthe, de Camondo, R. Bardac, R. Brunel, (dont le nom se nuance diversement suivant qu'il désigne le musicien ou l'homme de science), Mmes A. de Polignac, Gabriella Ferrari, etc.

Qu'une tendance générale soit peu facile à dégager d'efforts si multiples et si divers, voilà qui n'étonnera personne. Parmi ceux qui écrivent pour le théâtre, les uns bornent leur ambition à rajeunir plus ou moins les formes de l'opéra, parfois sans craindre de tomber dans les vulgarités du « vérisme » importé d'outre-monts. D'autres, fidèles à la formule wagnérienne, composent toujours des drames symphoniques, tandis que les plus jeunes prennent volontiers exemple sur *Pelléas*, dont ils s'efforcent de varier les nuances subtiles et de renouveler les sensations affinées.

L'influence débussyste est, en effet, celle qui prédomine sur la jeunesse depuis le commencement de ce siècle. Plus encore qu'au théâtre elle règne dans la musique de concert. Est-elle incontestée et unique ? La lutte des partis, plus vive que jamais dans notre république musicale, ne saurait admettre la prépondérance d'un gouvernement sans partage ! De récents débats ont abouti à déterminer un classement de la jeune

musique française en trois groupements : celui des compositeurs qui, ayant reçu l'enseignement officiel du Conservatoire, en continuent les traditions en les rénovant à leur manière ; celui de la Société Nationale, toujours vivante, et qui, depuis plusieurs années, a recruté surtout ses adhérents à la Schola Cantorum ; enfin le groupe dissident de la S. M. I. « Société Musicale Indépendante », qui s'est dressé naguère en face de la Nationale, jugée trop mûre, et qui, ayant parmi ses adhérents quelques-uns des meilleurs parmi nos jeunes musiciens « avancés » — « indépendants », pour appliquer l'épithète dont ils se réclament — n'a pas craint d'admettre quelques éléments dont la turbulence, parfois, n'est point sans friser l'anarchie.

Ces trois groupements représentent-ils, à eux seuls, le bloc de la musique française en notre temps ? Ils ont été, en somme, établis d'après des origines d'écoles et des préoccupations de formes. Mais l'art n'a-t-il vraiment pas d'autres raisons d'être ? Il semble qu'il remplirait plus complètement sa mission si, tout en restant attentif aux apparences, il prenait le parti de viser plus haut et consentait à regarder davantage au dedans de l'âme. Il est, chez nous, une tradition nationale, qui s'attache plus au fond qu'aux dehors, un génie populaire dont la source n'est pas tarie. Pourquoi faut-il que notre musique contemporaine, subtile et menue, toute faite de

raffinements, méconnaisse ce véritable besoin de notre esprit et que les caprices du dilettantisme qu'elle veut satisfaire l'absorbent au point qu'elle en soit devenue inapte à se hausser aux régions supérieures ?

Pour tout dire, cette musique, trop désintéressée de préoccupations générales, nous apparaît avec les caractères d'une fin d'art. Nous la voyons indifférente, presque hostile aux vertus par les manifestations desquelles notre esprit national a si puissamment affirmé sa pérennité : la force, l'ardeur, la volonté énergique, la puissance dans l'action. Comment un art qui ferait preuve d'une telle méconnaissance pourrait-il survivre ? Il y a là une contradiction qui certainement ne saurait se prolonger. Il est vrai (et c'est là l'explication de cette apparente anomalie) que nous parlons ici d'un art d'avant-guerre : il faut attendre qu'il se transforme, comme s'est transformé l'esprit de la nation sous l'action des événements qui ont trempé son âme. La musique, qui a sa source au fond de la conscience, ne restera pas, soyons-en sûrs, étrangère à ce renouvellement. Aux œuvres ingénieuses, mais exprimant une âme futile, qui correspondaient si exactement à cet esprit d'avant-guerre, il s'en substituera d'autres qui, sans rien répudier des conquêtes légitimes de la technique, s'accorderont mieux avec des aspirations plus hautes. Ce que sera ce véritable art

de l'avenir, en quels symboles il s'extériorisera, de quelle manière la musique subira l'influence de cet irrésistible renouveau, c'est ce que nous n'avons pas à dire. L'historien n'a pas pour rôle de prophétiser l'avenir. Tout ce qu'il nous est permis d'entrevoir, c'est que les observateurs qui viendront après nous auront à tracer des tableaux tout autres que les derniers que nous avons vus se dérouler sous nos yeux.

Et tout cas, il est une conclusion qui se dégage nettement de cet exposé historique : c'est que, pendant le demi-siècle que nous venons de parcourir, la musique française a donné des preuves de vitalité si éclatantes qu'aucune autre époque, à beaucoup près, n'en a fourni l'équivalent ; c'est qu'en outre si, en d'autres temps, des maîtres étrangers ont pu se montrer plus grands que les siens, cette supériorité est aujourd'hui inversée. Nous avons pu citer près de deux cents noms de compositeurs français dont il n'est pas un seul qui n'ait mérité de se faire applaudir pour des qualités sérieuses, et, sur le nombre, la proportion est grande de ceux qui brillent au premier rang. Vraiment, le temps n'est plus où l'on pourrait répéter, même en paradoxe, que les Français n'ont pas de musique et ne peuvent en avoir. La malveillance même n'oserait plus l'insinuer, et l'indifférence, plus dangereuse encore, se trouve contrainte de céder. Dérangée dans ses routines et ses habi-

tudes (il est si commode de s'appuyer sur quelques opinions reçues et de n'en vouloir point sortir !) celle-ci a mis quelque temps à accepter pour acquise une vérité qui brillait aux yeux depuis longtemps. Mais les mots d'ordre venus de l'étranger ont été dénoncés ; l'évidence a éclaté ; et désormais la musique française a le droit de réclamer, dans le concert des nations, la place qui lui appartient, et qui est, ne craignons plus de le déclarer, la première.

BIBLIOGRAPHIE

Répertoires généraux : A. Pougin, supplément à la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis, arrêté à 1880. — Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, revu et augmenté par G. Humbert, 2e édition française, 1913. — Félix Clément et Pierre Larousse, *Dictionnaire des Opéras*, revu par Arthur Pougin, 1904. — [A. Soubies] *Almanach des spectacles* (annuel depuis 1874). — Noel et Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique* (annuel depuis 1875). — Palmarès du Conservatoire (annuel, 1870 à 1917).

Histoire de la musique : Camille Bellaigue, *L'Année musicale* (annuel de 1886 à 1893) ; *Etudes musicales ; Portraits et Silhouettes de musiciens.* — Hugues Imbert, *Profils de musiciens*, 1888 ; *Nouveaux profils de musiciens*, 1892 ; *Portraits et études*, 1894 ; *Profils d'artistes contemporains*, 1897 ; *Médaillons contemporains*, 1902. — Guy Ropartz, *Notations artistiques*, 1891. — Willy (H. Gauthier-Villars), *Lettres de l'Ouvreuse*, et, sous divers titres, autres recueils d'actualité musicale, 1890 et suiv. — Louis Gallet, *Notes d'un librettiste*, 1891. — Adolphe Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, 2 séries, 1892-94 ; *Musique*, 1896 ; *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui*, 1910. — Gustave Robert, *La Musique à Paris* (annuel de 1894 à 1900). — G. Servières, *La Musique française moderne*, 1897. — Alfred Bruneau, *Musiques d'hier et de demain*, 1900 ; *La Musique française*, 1901 ; *Musiques de Russie et Musiciens de France*, 1903. — René de Castéra, *Dix années d'action musicale et religieuse*, 1902. — Etienne Destranges, *Consonnances et Dissonances*, 1906 (du même auteur, un grand nombre de brochures sur des œuvres ou des maîtres contemporains). — Henri Maréchal, *Paris*, *Souvenirs d'un Musicien*, 1907. — Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, 1908. — Arthur Pougin, *Musiciens du XIXe siècle*, 1911. — Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui*, 1911. — Jean Marnold, *Musique d'autrefois et*

d'aujourd'hui, 1911. — G. Jean-Aubry, *La Musique française d'aujourd'hui*, 1916.

Etudes biographiques (comprenant les autobiographies et ouvrages littéraires des musiciens cités).

Gounod : *Le Don Juan de* Mozart, 1890; *Mémoires d'un artiste* (posthume), 1896. — Louis Pagnerre, *Charles Gounod, sa vie et ses œuvres*, 1890. — P.-L. Hillemacher, *Gounod*, 1906. — Camille Bellaigue, *Gounod*, 1910. — J.-G. Prod'homme et A. Dandelot, *Gounod*, 2 vol. (1911).

Bizet : Lettres (plusieurs recueils). — Edmond Galabert, *Georges Bizet, Souvenirs et Correspondance*, 1877. — Charles Pigot, *Georges Bizet et son œuvre*, 1886. — H. Gauthier-Villars, *Bizet* (s. d.).

Massenet : *Mes Souvenirs*, 1912. — E. de Solenière, *Massenet*, 1897. — Louis Schneider, *Massenet*, 1908. — Arthur Pougin, *Massenet*, 1914.

Reyer : *Notes de musique*, 1875; *Quarante ans de musique* (recueil posthume). — Henri de Curzon, *La Légende de Sigurd*, 1890, et *Salammbô*, *id.* — Adolphe Jullien, *Reyer* (s. d.).

Saint-Saëns : *Harmonie et mélodie*, 1885; *Charles Gounod et le Don Juan de Mozart*, 1893; *Problèmes et Mystères*, 1894; *Portraits et Souvenirs*, 1899; *Ecole buissonnière*, 1913. — *Catalogue thématique des œuvres de C. Saint-Saëns*, 1907. — Ed. Hippeau, *Henri VIII et l'opéra français*, 1883. — Emile Baumann, *L'œuvre de C. Saint-Saëns*, 1905.

César Franck : A. Coquard, *César Franck* (brochure), 1890. — E. Destranges, *L'œuvre lyrique de César Franck*, 1897. — G. Derepas, *César Franck*, 1897. — F. Baldensperger, *César Franck*, 1901. — Vincent d'Indy, *César Franck*, 1906. — Van den Borren, *L'œuvre dramatique de César Franck*, 1906.

Vincent d'Indy : *Cours de composition musicale*, 2 vol. 1903-1909; *César Franck* (voir ci-dessus); *Beethoven* (s. d.).

Chabrier : Lettres (plusieurs séries, notamment *Lettres à Nanine*, 1909). — J. Desaymard, *Emmanuel Chabrier*, 1908. — René Martineau, *Emmanuel Chabrier*, 1910. — Georges Servières, *Emmanuel Chabrier*, 1912.

Bruneau : Voir l'énumération de ses livres dans la série ci-dessus : *Histoire de la musique*.

Debussy : Ses articles de journaux et revues (*Entretiens avec M. Croche*, *Lettre ouverte à M. le chevalier Gluck*, etc.) n'ont pas encore été réunis en volumes. — Louis Laloy, *Claude Debussy*, 1909.

INDEX DES NOMS CITÉS[1]

Albeniz (J.), 236.

Bachelet (A.), 178, 180, 190.
Bardac (R.), 236.
Barthe (Ad.), 17.
Bazin (F.), 10, 58, 79, 80, 177.
Benoît (Camille), 156, 160.
Berlioz (H.), 6, 7, 17, 23 à 25, 27, 44, 51, 57, 65, 75, 87, 122, 123 (*Damnation*), 140, 149, 150, 158, 169, 185, 202.
Bertelin (A.), 235.
Bizet (Georges), 7, 8, 16, 21, 26 à 44, 54, 57, 186, 194, 220, 243.
Blanc (Claudius), 179, 180.
Bloch (A.), 178.
Bloch (E.), 236.
Boëllmann (L.), 176.
Boisdeffre (R. de), 17.
Bonheur (Raymond), 179.
Bordes (Ch.), 156, 160 à 162, 164, 188.
Boulanger (Mlle Lili), 234, 235.
Boulanger (Mlle Nadia), 235.
Bourgault-Ducoudray (L.-A.), 16, 18, 76.
Bréville (P. de), 156, 163, 247.
Broutin (C.), 80.
Bruneau (Alfred), 178, 182, 193 à 201, 208, 242, 243, 247.
Brunel (R.), 237.
Büsser (H.), 173, 180, 191.

Cahen (Albert), 126, 156, 157.
Camondo (de), 236.
Caplet (A.), 234.
Carraud (Gaston), 178, 180.
Casadesus (Francis), 192.
Casella (Alfred), 236.
Castera (René de), 234, 242.
Castillon (Alexis de), 16, 21, 107, 108, 126, 156, 157.
Chabrier (Emm.), 173 à 175, 222, 243.
Chaminade (Mme Cécile), 78.
Chapuis (Auguste), 179, 180, 188.
Charpentier (Gustave), 178, 182, 193, 195, 201 à 206, 208.
Chausson (Ernest), 156, 158 à 162, 179, 186, 222, 247.
Chevillard (Camille), 188.
Cools (E.), 235.
Coquard (A.), 112, 126, 156, 157.
Crocé-Spinelli, 179, 180.

Dallier (H.), 80.

1. Cet index ne contient que les noms des musiciens ayant participé comme compositeurs au mouvement étudié dans ce livre (entre 1870 et 1917, en France).

David (Félicien), 6, 10.
Debussy (Cl.), 178, 182, 185 (*Pelléas*), 195 (id.), 207 à 228, 237, 243, 247.
Delibes (Léo), 7, 69 à 71, 144, 177, 178, 189.
Delvincourt (Cl.), 234.
Deutsch de la Meurthe, 237.
Diaz (E.), 49.
Doret (Gustave), 236.
Dubois (Théodore), 9, 16, 20, 22, 72 à 74, 82, 144, 164, 178, 190.
Dukas (Paul), 178, 189, 190.
Dumas (L.), 234.
Duparc (Henri), 126, 156 à 159, 247.
Dupin (Paul), 235.
Dupont (Gabriel), 232.
Dupré (Marcel), 235.
Duvernoy (Alphonse), 17, 78.

Emmanuel (Maurice), 179, 180.
Enesco (G.), 236.
Erlanger (Camille), 178, 189.

Fanelli (E.), 235.
Fauré (Gabriel), 18, 165 à 172, 174, 179, 222, 234, 247.
Ferrari (Mme Gabriella), 237.
Ferroni (Vicenzo), 179, 180.
Février (Henri), 179, 191, 192.
Fijan (A.), 236.
Fissot (H.), 19.
Fourdrain (F), 236.
Franck (César), 8, 9, 16, 17, 18, 22, 38, 107, 108, 113, 116 à 145, 156 à 164, 185, 186, 187, 214, 215, 222, 230, 243.

Gailhard (André), 234.
Galeotti (C.), 236.
Gallois (V.-L.), 234.
Gallon (Noël), 234.
Gaubert (Ph.), 235.
Gédalge (A.), 179, 180, 188.
Georges (Alexandre), 176.
Godard (Benjamin), 81, 82.
Gounod (Ch.), 6 (*Faust*), 7, 10, 11, 21, 22, 54, 74, 87, 243.
Gouvy (Th.), 21.
Grandval (Mme de), 17.
Grovlez (G.), 234.
Groz (A.), 234.
Guiraud (Ernest), 7, 16, 17, 19, 20, 21, 32, 43 à 45, 144, 177, 178, 203.

Hahn (Reynaldo), 179, 191.
Halphen (F.), 179.
Harcourt (E. d'), 188.
Hillemacher (Lucien), 79, 178, 181, 243.
Hillemacher (Paul), 79, 181, 243.
Hirschmann (H.), 236.
Holmès (Mme Augusta), 156, 162.
Hüe (Georges), 178, 181, 247.
Huré (Jean), 235.

Indy (Vincent d'), 113, 126, 134, 143 à 156, 164, 185, (*Fervaal*), 190, 195, 234, 243, 247.
Ingelbrecht, 235.

Jaques-Dalcroze, 236.
Joncières (Victorin), 7, 21, 80, 81.

Kaiser (H.), 179, 180.
Koechlin (Ch.), 235.
Kunc (Aimé), 234.
Kunkelmann (H.), 156.

Labey (Marcel), 234, 247.
Lacombe (Paul), 17, 107, 108.
Ladmirault (P.), 235.
Lalo (Edouard), 8, 16, 18, 21, 107 à 116.
Lambert (Lucien), 179, 188.
Laparra (R.), 233.
Lara (Isidore de), 236.

Lazzari (Silvio), 236.
Leborne (Fernand), 179, 188.
Le Boucher (M.), 234.
Lefebvre (Charles), 77, 78.
Le Flem (P.), 235.
Lekeu (G.), 157, 162.
Lenepveu (Charles), 16, 21, 22, 75, 76, 144.
Leroux (Xavier), 178, 180, 189.
Letocart (H.), 235.
Letorey (Omer), 178, 180.
Levadé (Ch.), 179.
Malherbe (Edmond), 179.

Magnard (Albéric), 179, 190.
Maréchal (Henri), 77, 242.
Mariotte (A.), 236.
Marty (Georges), 178, 179, 181.
Massé (Victor), 6, 10, 79, 80, 177.
Massenet (J.), 8, 12 (*le Roi de Lahore*), 16, 18, 19, 20, 21, 22, 32, 38, 43, 45 à 64, 80, 144, 159, 164, 177, 178, 179, 181, 186, 187, 189, 190, 193, 194, 201, 205, 208, 243.
Mazellier (J.), 234.
Mercier (Adalbert), 235.
Mermet (A.), 6, 11, 12.
Messager (André), 165, 172.
Moreau (Léon), 179.
Moret (Ernest), 179.
Mouquet (J.), 178, 180.

Nérini (F.), 236.
Nouguès (Jean), 236.

Ollonne (Max d'), 178.

Paladilhe (E.), 20, 71, 72.
Paray (Paul), 234.
Pech (R.-J.), 234.
Périlhou, 176.
Pessard (Emile), 77.
Pfeiffer (G.), 17.
Pierné (Gabriel), 178, 179, 182 à 184.
Polignac (Mme de), 237.
Pons (Ch.), 236.
Poueigh (J.), 235.
Puget (Paul), 79.

Rabaud (Henri), 178, 180, 191.
Ratez (Emile), 179, 180.
Ravel (Maurice), 231, 232.
Reber (Henri), 10, 46, 79, 177, 178.
Reyer (Ernest), 7, 64 à 69, 243.
Rhené-Bâton, 235.
Richepin (Tiarko), 236.
Roger-Ducasse, 232, 247.
Ropartz (Guy), 156, 163, 164, 179, 180, 242, 247.
Rosenlecker, 236.
Rousseau (Marcel), 234.
Rousseau (Samuel), 79, 80.
Roussel (Albert), 233.

Saint-Saëns (Camille), 8, 9, 14, 18, 20, 21, 27, 33, 43, 45, 69, 83 à 106, 113, 144, 158, 165, 166, 172, 220, 243.
Salomé (Th.), 17.
Salvayre (Gaston), 78, 79.
Samazeuilh (Gustave), 234.
Satie (Eric), 236.
Savard (Augustin), 178, 180, 190.
Schmitt (Florent), 179, 230.
Serieyx (A.), 234.
Serres (L. de), 156.
Séverac (Déodat de), 233.
Silver (Ch.), 178, 190.

Terrasse (Cl.), 176.
Thirion, 235.
Thomas (Ambroise), 6, 10, 46, 73, 79.
Tiersot (Julien), 179, 180 (auteur de ce livre), 187, 188.
Tournemire (Ch.), 235.

Vallin (G.), 156.
Véronge de la Nux, 79.
Vidal (Paul), 178, 179, 180, 183, 184, 234.
Vuillemin, 235.
Vuillermoz (E.), 235.
Wailly (P. de), 156.
Widor (Ch.-M.), 16, 22, 74, 75, 144, 234.
Witkowski (G.-M.), 235.
Woollett (H.), 235.
Wormser (André), 79.

Les citations musicales ont été reproduites avec l'autorisation des éditeurs des œuvres d'où elles ont été extraites, savoir :

Celles du *Quintette* de César Franck (pp. 137 et 139), de M. Hamelle;

Celles de différentes œuvres de M. Debussy (pp. 212 et suiv.), de MM. Durand et fils.

P.-S. — ADDITION A LA PAGE 16.

Après trois ans d'interruption, la Société Nationale de Musique a repris ses travaux en novembre 1917. Elle a donné, dans la salle des concerts du Conservatoire, sa 412e audition le 10 novembre et annoncé pour le 8 décembre la 413e. Au programme de ces séances ont été inscrites deux nouvelles sonates de M. Gabriel Fauré, une de M. Debussy, et des œuvres, inédites ou non, de MM. Vincent d'Indy, Henri Duparc, Alfred Bruneau, Ernest Chausson, Pierre de Bréville, Georges Hüe, Guy Ropartz, Roger Ducasse et Marcel Labey.

TABLE DES MATIÈRES

Un demi-siècle de musique française 1

I. Avant 1870. — Les Survivants 5

II. 1871. — Une nouvelle génération musicale. — Fondation de la Société Nationale. — Hector Berlioz invisible et présent 13

III. Georges Bizet 26

IV. La Génération de 1871 (*suite*). — Guiraud, Massenet, Reyer, etc. 43

V. Camille Saint-Saëns 83

VI. La Société Nationale (*suite*). — Ed. Lalo, etc . 107

VII. César Franck 116

VIII. Vincent d'Indy et l'école de César Franck . . . 143

IX. Gabriel Fauré et l'école de Saint-Saëns 165

X. L'école du Conservatoire (de 1880 a 1900) 177

XI. Alfred Bruneau ; Gustave Charpentier 193

XII. Claude Debussy 207

XIII. Après 1900. — La jeune génération. — Musique d'avant-guerre ; musique de l'avenir. — Activité et suprématie de l'école française contemporaine 229

Bibliographie 243

Index des noms cités 245

Évreux, imprimerie Ch. Hérissey

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par M. Brenet. 4e *édition.* — **César Franck**, par V. d'Indy. 7e *édition.* — **J.-S. Bach**, par A. Pirro. 4e *édition.* — **Beethoven**, par J. Chantavoine. 9e *édition.* — **Mendelsshon**, par C. Bellaigue. 3e *édition.* — **Smetana**, par W. Ritter. — **Rameau**, par L. Laloy. 2e *édition.* — **Moussorgsky**, par M.-D. Calvocoressi. 2e *édition.* — **Haydn**, par M. Brenet. 2e *édition.* — **Trouvères et Troubadours**, par P. Aubry. 2e *édition, revue et corrigée.* — **Wagner**, par H. Lichtenberger. 4e *édition.* — **Gluck**, par J. Tiersot. 3e *édition.* — **Gounod**, par C. Bellaigue. 2e *édition.* — **Liszt**, par J. Chantavoine. 3e *édition.* — **Hændel**, par R. Rolland. 3e *édition.* — **L'art grégorien**, par A. Gastoué. 2e *édition.* — **Lully**, par L. de la Laurencie. — **Jean-Jacques Rousseau**, par J. Tiersot. — **Meyerbeer**, par L. Dauriac. — **Schütz**, par A. Pirro. — **Mozart**, par H. de Curzon. — **Les créateurs de l'Opéra-Comique français**, par G. Cucuel. — **Victoria**, par H. Collet.

A LA MÊME LIBRAIRIE

Année Musicale (L') publiée par MM. J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie, Michel Brenet. *1re année, 1911*, 1 vol. grand in-8 . . . . . 10 fr. »

— *2e année, 1912.* 1 vol. grand in-8. . . . . 10 fr. »

— *3e année, 1913.* 1 vol. grand in-8. . . . . 10 fr. »

ARRÉAT (Lucien). — **Mémoire et imagination** (*Peintres, musiciens, poètes et orateurs*). 3e édition. 1 vol. in-16. . . . . 9 fr. »

BAZAILLAS (A.). — **Musique et inconscience.** 1 volume in-8. Prix. . . . . 5 fr. »

BONNIER (Dr Pierre). — **La voix. Sa culture physiologique.** *Théorie nouvelle de la phonation.* 4e édition 1 volume in-16, avec figures . . . . . 3 fr. 50

BRENET (Michel). — **Musique et Musiciens de la Vieille France.** 1 vol. in-16 . . . . . 3 fr. 50

CHANTAVOINE (Jean). — **Musiciens et poètes.** 1 volume in-16. Prix. . . . . 3 fr. 50

COLLET (H.). — **Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.** 1 vol. in-8 . . . . . 10 fr. »

DAURIAC (L.). — **La psychologie dans l'opéra français** (AUBER, ROSSINI, MEYERBEER). 1 vol. in-16 . . . . . 2 fr. 50

— **Essai sur l'esprit musical.** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr. »

DUPRE et NATHAN. — **Le langage musical.** 1 volume in-8 Prix. . . . . 3 fr. 75

FAUCONNET (A.). — **L'esthétique de Schopenhauer.** 1 volume in-8. . . . . 7 fr. 50

GUILLEMIN. — **Les éléments de l'acoustique musicale.** 1 vol. in-8. . . . . 4 fr. »

— **Génération de la voix et du timbre.** 2e édition. 1 volume in-8. . . . . 5 fr. »

JAELL (Mme Marie). — **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.** 1 vol. in-16 avec figures. 2 fr. 50

LALO (Ch.). — **Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.** 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*) . . . . . 5 fr. »

LICHTENBERGER (H.). — **Richard Wagner, poète et penseur.** 5e édition, revue. 1 volume in-8 (*Couronné par l'Académie française*). . . . . 10 fr. »

LISTZ (Fr.). — **Pages romantiques,** publiées avec une introduction et des notes par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16 . . . 3 fr. 50

MARLIAVE (J. de). — **Études musicales.** 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Académie française*) . . . . . 3 fr. 50

POCHHAMMER (A.). — **L'anneau du Nibelung de Richard Wagner.** *Analyse dramatique et musicale*, traduit de l'allemand par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16 . . . . . 2 fr. 50

RIEMANN (H.). — **Les éléments de l'esthétique musicale.** Traduit de l'allemand par G. HUMBERT. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr. »

SERVIÈRES (Georges). — **Emmanuel Chabrier (1841-1894).** 1 vol. in-16 . . . . . 2 fr. 50

VAUZANGES (L. M.). — **L'écriture des musiciens célèbres.** 1 vol. in-8 écu avec 48 reproductions d'autographes. 3 fr. 50

Bulletin de la Société Française de Musicologie. PREMIÈRE ANNÉE. N° 1 : *Sommaire :* A nos lecteurs. — Statuts et Règlements intérieurs de la Société française de Musicologie. — Comptes rendus des séances et des communications. — LIONEL DE LA LAURENCIE. Aux morts. — MICHEL BRENET. Quelques passages des poésies de Jehan Molinet concernant la musique. — FÉLIX RAUGEL. Des maîtres de l'ancienne facture française d'orgues. Les Lépine et Dom François Bédos de Celles. — JULIEN TIERSOT. La Musique militaire, d'après une publication récente. — Bibliographie. Le numéro. . . . . 2 fr. 50

BINDING SECT. OCT 10 1967

ML
270
.4
T43

Tiersot, Julien
Un demi-siècle de musique
française

Music

ML
270
.4
T43

Tiersot, Julien
Un demi-siècle de musique
française

ET